

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica, Eslava y Lingüística General



**LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO EN LA OBRA DE
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana del Río Fernández

Bajo la dirección de la doctora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1943-0

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO
EN LA OBRA DE GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Ana del Río Fernández

TESIS DOCTORAL

2001

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA,
ESLAVA Y LINGÜÍSTICA GENERAL

dirigida por:

Dra. D^a Eugenia Popeanga Chelaru

Al aproximarnos al Mediterráneo, elegimos ante todo un punto de partida: una costa o una escena, un puerto o un suceso, un periplo o un cuento. Luego, ya no importa tanto de dónde hayamos salido, cuenta más hasta dónde hemos llegado, qué hemos visto y cómo lo hemos visto.

Predrag Matvejević, Breviario mediterráneo

A mi familia.

PRESENTACIÓN

Comencé los estudios de Filología Románica movida por el interés, entre otros, de estudiar la cultura italiana en el marco más amplio de las culturas románicas. Y por una serie de vicisitudes, durante algunos años mi conocimiento directo de Italia se limitó al norte del país, a sus ricas ciudades envueltas en la bruma del valle del Po.

Mi primer contacto con Sicilia tuvo lugar de la mano de Lampedusa. Al leer El Gatopardo, enseguida sentí fascinación por un texto que parecía inaprensible, que albergaba tantos contrastes y tonos tan diferentes, que rezumaba ironía e ingenio entreverados con bellísimas imágenes. Y comencé a adentrarme en el texto, que me llevó a otros textos, a través del largo periplo que significa elaborar una tesis doctoral.

Más adelante, cuando ya me hallaba en una fase avanzada del trabajo, tuve la ocasión de viajar a Sicilia. Llegué a la isla por mar, atravesando el Estrecho de Messina. Fue grande la emoción de poder contemplar por fin un paisaje que tantas veces había imaginado a través de la lectura; de descubrir Siracusa, Agrigento, los paisajes del interior de la isla, y por fin la maravillosa y desconcertante Palermo: allí, por un curioso azar, pernocté en un hotel cuya fachada lucía un ruinoso escudo en el que aún podía leerse el nombre Filangeri di Cutò. Antaño, el edificio había sido un palacio señorial, propiedad de algún miembro de la familia materna de Lampedusa.

Para mi sorpresa, las palabras de El Gatopardo se adaptaban como guantes a las sensaciones que percibía y las imágenes que se sucedían ante mis ojos, y tuve la impresión de que en su novela Lampedusa había reflejado de una manera nítida y perfecta la luz y los paisajes de la isla. ¿Hasta qué punto mi vivencia de Sicilia estaba condicionada por la lectura del texto? Nunca lo sabré; imagino que así ha sido en gran medida.

Gracias a este trabajo he podido conocer libros, paisajes y personas interesantes; en primer lugar, la figura tan peculiar de nuestro escritor; los sugerentes textos de Mircea Eliade y Gaston Bachelard, de Predrag Matvejević y Lawrence Durrell -el que detectó la enfermedad de la islomanía-; he podido descubrir la sorpresa que me aguardaba en el precioso cuento La sirena.

La necesidad de poner punto final a este trabajo me ha obligado a dejar fuera algunos temas de estudio que, relacionados directa o indirectamente con él, quisiera desarrollar en el futuro. Ahí quedan infinitos textos que disfrutar y a través de los cuales emprender un viaje por las islas y otros espacios del Mediterráneo literario: la Mallorca contada por Villalonga, las islas griegas y la Alejandría de Durrell, la Creta de Katsantsakis; textos en los que descubrir y comparar vivencias e imágenes, tópicos, mitos y representaciones, y rastrear así una “poética del Mediterráneo”; esto es lo que quisiera.

Este trabajo debe mucho a las personas que me han ayudado: agradezco al profesor Lorenzo Renzi su amable orientación; al profesor Nunzio La Fauci, sus valiosas indicaciones bibliográficas y el envío de sus trabajos sobre Lampedusa; a los profesores Mario Tomé, Aurora Conde y Rosario Scrimieri sus indicaciones y sugerencias; al profesor Joan M. Ribera, el haberme orientado y facilitado sus trabajos acerca del símbolo y el mito de la isla en la literatura catalana; a los profesores y el personal de las universidades de Reggio Calabria y de Messina; a la profesora Ani Levi y a otros profesores de la Cátedra de Filologías Iberorrománicas de la Universidad de Sofía su apoyo y su amistad. En especial le agradezco a mi directora de tesis, la Dra. D^a Eugenia Popeanga, sus valiosísimas enseñanzas y sus muchas atenciones a lo largo de años. No quisiera dejar de expresar también mi agradecimiento a María Jesús Penit; por último, agradezco a mi familia su paciencia, su ayuda y su apoyo constante.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN: HIPÓTESIS DE TRABAJO, METODOLOGÍA Y DESARROLLO	4
1. BIOBIBLIOGRAFÍA	10
1.1. Introducción.....	11
1.2. Los orígenes y la familia.....	12
1.3. Tabla cronológica.....	16
1.4. La publicación de los textos. Problemas editoriales.....	51
2. LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA	61
2.1. Introducción.....	62
2.2. El debate crítico.....	64
3. <u>EL GATOPARDO</u>. LA HISTORIA, LA HISTORIA FAMILIAR, LA HISTORIA PERSONAL	92
3.1. De la historia al texto.....	93
3.2. Los personajes entre la realidad y la ficción.....	105
3.2.1. La concepción del personaje.....	105
3.2.2. Galería de personajes.....	108
3.3. Hacia la construcción del espacio.....	117
3.3.1. <u>Ricordi d’infanzia</u>	120

4. LECTURA CRÍTICA DE <u>EL GATOPARDO</u>	129
4.1. El desarrollo de la narración	130
4.1.1. Introducción: el marco histórico.....	130
4.1.2. Parte I (mayo de 1860).....	132
4.1.3. Parte II (agosto de 1860).....	138
4.1.4. Parte III (octubre de 1860).....	149
4.1.5. Parte IV (noviembre de 1860).....	154
4.1.6. Parte V (febrero de 1861).....	161
4.1.7. Parte VI (noviembre 1862).....	164
4.1.8. Parte VII (julio de 1883).....	168
4.1.9. Parte VIII (mayo de 1910).....	172
4.2. Los personajes	179
4.2.1. Elementos antropológicos.....	179
4.2.2. Los personajes y la narración.....	181
4.2.2.1. Parte I.....	181
4.2.2.2. Parte II.....	194
4.2.2.3. Parte III.....	200
4.2.2.4. Parte IV.....	207
4.2.2.5. Parte VI.....	212
4.2.2.6. Parte VII.....	213
4.2.2.7. Parte VIII.....	213
4.2.2.8. Parte V.....	217
4.2.3. Los personajes: interpretación simbólica.....	221
4.3. El espacio. Interpretación simbólica	227
4.3.1. Las casas: espacios cerrados.....	228
4.3.2. La isla: espacios abiertos.....	245
4.3.3. El otro mundo: el espacio exterior a la isla.....	256

5. MITO Y SÍMBOLO EN LA SICILIA LAMPEDUSIANA.....	259
5.1. <u>El Gatopardo</u>	260
5.2. <u>La sirena</u>	262
6. CONCLUSIONES.....	268
7. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	272
7.1. Bibliografía crítica sobre Giuseppe Tomasi di Lampedusa.....	273
7.2. Obras de referencia.....	292
7.3. Teoría y crítica literaria.....	294
7.4. Historia y antropología cultural.....	298
7.5. Bibliografía sobre la película <u>El Gatopardo</u> de Luchino Visconti.....	304
APÉNDICE: EL CAPÍTULO INCONCLUSO.....	305

INTRODUCCIÓN: HIPÓTESIS DE TRABAJO, METODOLOGÍA Y DESARROLLO

El objetivo de este trabajo es llevar a cabo una lectura crítica de la novela El Gatopardo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Partimos de la hipótesis de que “el discurso literario no es completamente explícito, requiere un esfuerzo por parte del destinatario para rellenar los ‘agujeros’ de lo no dicho y de lo presupuesto; además los signos funcionan por connotación y por ambigüedad” (Marchese y Forradellas, Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, 1994, 228, s.v. Lectura).

La afirmación anterior encuentra en la escritura de nuestro autor el mejor de los ejemplos. Cuando Lampedusa ya había comenzado la redacción de la novela, en una carta que envió a su amigo Guido Lajolo el 31 de marzo de 1957 le informa de que el texto está lleno de ironía y de maldad, y que hay que leerlo poniendo mucha atención porque cada palabra está cuidadosamente medida y cada episodio posee un sentido oculto. En una segunda carta a Lajolo, fechada el 7 de julio del mismo año, afirma que en el texto está todo sugerido y simbolizado, y que no hay nada explícito (cartas publicadas en L'Espresso el 8 de enero de 1984 a cargo de Giuseppe Cassieri, cit. Vitello, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1987, 229-30).

Según David (La psicanalisi della cultura italiana, 1966, 541), los textos críticos que redactó Lampedusa sobre Stendhal tendrían que ser punto de partida obligado para todo aquel que pretenda estudiar su obra. En dichos textos, Lampedusa afirma que en la obra de Stendhal se mezclan dos series de elementos: la primera está formada por sensaciones “espresse e trasmesse”, y la segunda formada por sensaciones “trasmesse soltanto mediante un accentuato silenzio destinato a far drizzare le orecchie al lettore attento” (Letteratura francese, Opere, 1997, 1174). En las páginas introductorias a los estudios de literatura francesa estableció una hipótesis de trabajo para abordar las obras, ateniéndose a un curioso criterio: por una parte están los autores “grassi”, que se

expresan con profusión de detalles y de matices, como Shakespeare, Montaigne, Balzac, Proust, La Rochefoucauld, Mallarmé; por otra, los autores “magri”, que por el contrario sugieren, apuntan, dejan espacio a la perspicacia del lector para que este lea entre líneas lo que el texto no dice explícitamente: Racine, Stendhal, La Fayette, Mérimée, Gide. Aunque Lampedusa sentía fascinación por escritores “magri” como Stendhal, sus gustos eran eclécticos: su preferido era Shakespeare, el más “grasso”.

Por último, y en relación con lo anterior, como notó Orlando (Ricordo di Lampedusa (1962) seguito da Da distanze diverse (1996), 1996, 41), en El Gatopardo Lampedusa utiliza profusamente el adjetivo esplicito con sentido negativo, aplicado a las clases sociales inferiores: En la parte V, el personaje del padre Pirrone piensa que “I gran signori erano riservati e incomprensibili, i contadini espliciti e chiari” (Opere, 1997, 198). En otras ocasiones, el personaje Fabrizio demuestra su admiración por el estilo de Tancredi, “riboccante di sottintesa ironia [...], gli occhi sprizzanti malizia azzurrina, i ghignetti cortesi” (99); de modo que “la sua ammirazione per il tatto di Tancredi raggiunse lo zenith” (99). Según Orlando (1996, 42), esta oposición se correspondía con la ideología de Lampedusa: para él la expresión explícita de los pensamientos era propia de las clases sociales inferiores; por el contrario, la aristocracia se caracterizaba por expresarse mediante alusiones, sobrentendidos, perífrasis. También recuerda Orlando (*idem*, 45) cómo ante un texto literario Lampedusa tendía a buscar lo no dicho, es decir, a leer entre líneas. Según Samonà (Il Gattopardo. I racconti. Lampedusa, 1974, 172), “l’avversione alla esplicitezza” es una de las claves para entender la fisionomía cultural de Lampedusa.

Todas las noticias anteriormente expuestas no nos llevan a preguntarnos hasta qué punto Lampedusa fue o no capaz o no de ser fiel a este ideal en su obra, que es lo que ha preocupado a gran parte de la crítica lampedusiana a partir del mismo Orlando (1996, 47). Hemos querido traer esta cuestión a la luz desde el principio de nuestro trabajo para apoyar nuestra hipótesis: visto el interés que prestaba el autor a esta dimensión oculta (llamémosla por ahora así) del texto literario, tenemos que tener en cuenta que, como

cualquier obra literaria, y quizá aún en mayor medida, la novela El Gatopardo está compuesta por lo que se dice y por lo que no se dice, es decir, por lo que se sugiere. Como afirma Orlando, la construcción narrativa está dominada –particularmente en el campo psicológico-moral– por “un’amplissima figura di ellissi” (L’intimità e la storia: lettura del ‘Gattopardo’”, 1998, 109).

Por ello nuestra tarea consiste en “rellenar los agujeros”, desvelar las alusiones, los implícitos y los sobrentendidos, las ambigüedades y las connotaciones. Todo ello nos conduce directamente al estudio de los sentidos figurados del texto, es decir, al análisis del plano simbólico.

Llevamos a cabo una relectura y una interpretación de la obra desde tres ángulos: el desarrollo de la narración, los personajes y los espacios. Nos basamos en el análisis semiótico, ya que a nuestro parecer aporta una serie de elementos que iluminan el texto y que permiten interpretarlo de una manera rigurosa y exhaustiva. Dado que partimos de la hipótesis, que más adelante defendemos, de que en El Gatopardo el espacio es, de los tres elementos principales que intervienen en la construcción del texto literario (espacio, tiempo, personajes), el más importante, nos detenemos en el análisis de la articulación de los espacios en la novela y de su dimensión mítico-simbólica. Advertimos que, en algunas ocasiones, los comentarios críticos acerca del desarrollo de la narración y acerca de los personajes se superponen; esto resulta inevitable ya que ambas dimensiones se hallan estrechamente relacionadas en la obra literaria.

En el primer capítulo proporcionamos una serie de datos sobre la biografía del autor, la historia de su familia y la génesis de la obra. Dada la naturaleza del texto que nos ocupa, y sin caer en la identificación entre autor y personaje, no se puede ignorar que existe una estrecha relación entre el autor y el personaje principal de la narración, el príncipe don Fabrizio. A continuación exponemos los problemas que se presentaron en el momento de la publicación de la novela y de los demás textos.

En el segundo capítulo estudiamos la historia de la recepción del texto, centrándonos en los primeros años posteriores a su publicación. Este capítulo reviste una gran importancia en el caso de Lampedusa, ya que la publicación de El Gatopardo constituyó un acontecimiento en el ámbito literario, y la obra fue objeto de una crítica a menudo severa y cegada por una serie de prejuicios que resulta interesante analizar, y que nos lleva a la comparación entre la poética lampedusiana y las poéticas vigentes en el momento de la publicación de la novela. Añadiremos que este estudio de la relación del texto con los lectores y con la crítica reviste también un fin instrumental en el presente trabajo: nos ha resultado necesario orientarnos en el complejo panorama de la crítica lampedusiana para poder escoger después los estudios más relevantes y útiles en los que apoyar nuestro análisis.

En el tercer capítulo, que nos sirve de transición hacia la lectura crítica de la novela, estudiamos algunos de los elementos autobiográficos más importantes con los que Lampedusa compuso la novela, así como las técnicas y los procedimientos en virtud de los cuales personajes, hechos y lugares, vivencias y recuerdos de la vida del escritor se transforman en materia literaria. A partir de los textos críticos lampedusianos sobre literatura francesa e inglesa y del texto autobiográfico Ricordi d'infanzia, y contando algunos datos de la biografía del escritor expuestos en el capítulo anterior, nos acercamos al estudio de los modos de la representación. Todo ello nos permite actuar con mayor rigor a la hora de realizar el análisis semiótico del texto, así como identificar los temas clave que se convierten en símbolos literarios.

En este y en los siguientes capítulos seguimos el aparato conceptual que el crítico italiano Cesare Segre expone en su estudio Principios de análisis del texto literario (1985), en el que recoge y sistematiza, con vistas a organizar un instrumento de análisis textual coherente, las principales aportaciones teóricas en el ámbito de la semiótica.

En el capítulo cuarto realizamos la lectura crítica del texto desde tres ángulos: el desarrollo de la narración, los personajes y los espacios. Llevamos a cabo una lectura

cronológica de la novela que, sin partir de ningún método establecido, pero asentándose en algunas hipótesis basadas en las pistas que han desprendido los capítulos anteriores del presente trabajo, sea permeable a las sugerencias del propio texto. Esto nos lleva a emplear una metodología ecléctica o, mejor dicho, a desarrollar diferentes líneas de investigación, centrándonos en el análisis simbólico. En algunas ocasiones nos ha sido necesario, para enriquecer nuestro análisis, recurrir a disciplinas ajenas a la literatura, como la antropología y la historia.

En el capítulo quinto nos centramos en el estudio de la dimensión mítico-simbólica de la Sicilia lampedusiana, teniendo en cuenta la novela y el cuento La sirena, aplicando los principios e instrumentos de la teoría del mito y del símbolo y de la poética del imaginario.

En el capítulo sexto aportamos las conclusiones de nuestro trabajo; en el séptimo, figura la bibliografía utilizada.

Para terminar de exponer nuestras premisas, quisiéramos subrayar que nuestra lectura crítica no pretende ser la única posible ni ser definitiva. Siguiendo a Umberto Eco, somos conscientes de que en toda lectura, “cada usuario tiene una situación existencial concreta, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, unos gustos, propensiones, prejuicios personales, de tal modo que la comprensión de la obra originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual” (Obra abierta, 1985, 73-4), y de que toda obra de arte es abierta, es decir, que puede “ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada” (idem, 74), ya que “es un mensaje fundamentalmente ambiguo” (idem, 34). Para Eco, en las poéticas contemporáneas esta ambigüedad “se convierte en una de las finalidades explícitas de la obra” (idem, 34). Nosotros partimos también de la hipótesis de que Lampedusa, profundo conocedor de las poéticas contemporáneas, buscaba conscientemente esa ambigüedad, y consideramos que la expresión de esta ambigüedad es uno de sus mayores valores estéticos de su obra.

CAPÍTULO 1

BIOBIBLIOGRAFÍA

1.1. Introducción.

Nos proponemos exponer la vida y la obra del autor en el marco de su época. A través de la tabla cronológica citaremos aquellos hechos de su vida y de su tiempo que ilustren la lectura crítica de sus textos. Pero esta introducción biográfica no dará cuenta únicamente de la vida de Lampedusa. Dado que el autor era, al igual que el personaje principal de su novela, un miembro de la aristocracia siciliana, aquí citaremos también algunos datos de la historia de sus antepasados que condicionaron su propia vida, como

por ejemplo la abolición del feudalismo, que fue una de las causas de la decadencia económica y moral de su familia. Añadiremos que estos datos no solo interesan desde un punto de vista anecdótico, sino que en el caso de la vida de Lampedusa adquieren una gravedad tal que llegan a constituir verdaderas claves para entender su obra.

El Gatopardo gozó de un enorme éxito por parte del público y de un notable interés por parte de la crítica, al menos en los meses posteriores a su publicación. La fama del libro contribuyó a forjar en la mente de los lectores un mito que no se ajustaba a la imagen que de Lampedusa tenían sus familiares y amigos.

Puede decirse que una de las principales ocupaciones de su vida fue la lectura, pero solo en los últimos años encontró los alicientes y las circunstancias propicias para convertir esta afición pasiva y solitaria en una labor más constructiva y metódica, que cristalizó en la docencia de varios cursos de literatura a un grupo de jóvenes amigos, y en la redacción de una novela, un relato autobiográfico, dos cuentos y el inicio de otra novela (todos ellos publicados)¹. Sin embargo, durante su vida Lampedusa participó en raras ocasiones, y siempre de manera marginal y poco entusiasta, en actividades culturales o académicas, lo que resulta sorprendente teniendo en cuenta que dedicó su vida a la lectura y que poseía una vastísima cultura. Su carácter solitario y más bien retraído explica una formación autodidacta y un sentido crítico peculiar y en ocasiones de una gran originalidad, tal y como revelan los textos de las lecciones literarias que redactó para sus discípulos².

Por todas estas razones su celebridad, debida eminentemente a su novela, fue póstuma, y sorprendió tanto al mundo intelectual italiano como a la mayoría de sus conocidos. De

¹ Existen además un diario y un cuaderno de notas de Lampedusa que, aunque permanecen inéditos, han sido estudiados por algunos biógrafos.

² Publicados en Opere (Milán, Mondadori, 1995) a cargo de Gioacchino Lanza Tomasi. Las lecciones sobre literatura inglesa se hallan en las páginas 583-1330; las de literatura francesa, en las páginas 1357-1846.

modo que la reconstrucción de su biografía presenta algunas dificultades que no siempre los biógrafos han podido sortear. Hay en ella algunos periodos oscuros, como por ejemplo la juventud, la vida universitaria y el servicio militar. No obstante, consideramos que los datos recabados permiten reconstruir de manera bastante satisfactoria la personalidad, los intereses y la ideología del autor.

Asimismo nos extenderemos en la cuestión de la recepción del texto y en los intensos debates políticos y literarios que la publicación de la novela suscitó. Dichos debates resultan interesantes para conocer el clima literario de la época y los valores estéticos e ideológicos vigentes, que chocaron con algunos aspectos de la novela.

1.2. Los orígenes y la familia.

La nobleza de la familia paterna de Tomasi di Lampedusa es antigua. Como informa Vitello, el biógrafo de Lampedusa, en su obra Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1987, 41), según los heraldistas los orígenes de la Gens Thomasa-Leoparda se remontan al príncipe bizantino Thomaso –llamado “el Leopardo” debido a que en su escudo de armas figuraba un leopardo–, comandante de la guardia imperial y yerno del emperador bizantino Tiberio II (s. VI), cuñado del emperador Mauricio, suegro del emperador Heraclio I, abuelo del emperador Constantino III y bisabuelo del emperador Constante II. Alrededor del año 646, dos de los hijos del príncipe Thomaso, Artemio y Giustino, huyen de Constantinopla a causa de las guerras civiles que estallan a la muerte de Heraclio I y desembarcan en Ancona. Desde allí la gens Tomasi (<Thomasij, “hijo de Thomaso”) –de la que también procede el poeta Giacomo Leopardi–, se extiende por Siena y Capua; alrededor de 1580, una de las ramas de los Tomasi se establece en Sicilia. En 1638 se convierten en duques de Palma, localidad que fundaron en la provincia de Agrigento y que gobernaron hasta el siglo XIX (idem, 37). En 1667 se les concede el título de príncipes de Lampedusa, a los que se sumarían otros: caballeros de

San Giacomo della Spada, gentilhombres de cámara de varios reyes, caballeros de Malta, grandes de España (idem, 40).

Según afirma Gilmour (El último Gatopardo, 1994, 239) glosando al historiador Denis Mack Smith (Medieval Sicily, 1969, 157), a finales del siglo XVII había en la isla ciento dos principados. Los gobernantes españoles concedían fácilmente títulos y privilegios a los señores feudales sicilianos con el fin de mantenerlos sometidos y bajo control. Sin embargo, se trataba de una nobleza ociosa que al parecer no prestaba gran servicio ni en el ejército ni en el gobierno, siendo su principal objetivo la ostentación.

Pero los Lampedusa constituyeron una excepción a esta tendencia, ya que se distinguieron, a lo largo de nueve generaciones, por un fervor religioso “molto aderente al clima della Controriforma” (Vitello, 1987, 37), por lo que en Palma di Montecchiario, la población por ellos fundada, eran llamados “raza de santos”. Giulio Tomasi (1614-1669), primer duque de Palma, después príncipe de Lampedusa, era conocido como “el Duca Santo” porque dedicó su vida a la oración, a las obras pías y a una dura penitencia que incluía la flagelación³. Había sido comisario del Tribunal de la Inquisición en Licata. Además de transformar su palacio de Palma en un convento benedictino –en el que ingresaron como monjas de clausura su mujer Rosalia Traina y sus cuatro hijas–, fundó varias iglesias y una catedral. Una de las hijas, Isabella Tomasi (1645-1699), sor Maria Crocifissa, fue beatificada en 1797 por Pío VI; también llevó una vida de sacrificio y penitencia. En sus escritos, en los que hay ecos del misticismo de santa Teresa de Jesús (idem, 25), hace mención a los tormentos que le infligió el diablo: “una vez escribió a su confesor cómo santa Catalina de Siena había desviado una roca que el diablo había arrojado contra ella” (Vitello, I Gattopardi di Donnafugata, 1963, 92-7, cit.

³ Vitello (1987, 286-7) cita de una biografía de Fra Biagio della Purificazione (Libro della vita dell'insigne Servo di Dio D. Giulio Tomasi e Caro, Roma, Vannacci, 1685): “si flagellava con un'assai rigorosa disciplina che per lo più durava lo spazio di mezz'ora, recitando il Salmo 'Miserere' [...], ed erano sì vehementi le percosse che non di rado versava molta copia di sangue [...]”. A su muerte encontraron su cuerpo lleno de cicatrices; y en su cuarto, guardados en una caja, varias camisas y objetos de penitencia ensangrentados.

Gilmour, 1994, 25), y a una curiosa carta que aquel le envió⁴. Uno de los dos hijos varones del Duca Santo, Giuseppe Maria (1649-1713), ingresó en la orden de los teatinos a los quince años, renunciando a los derechos de primogenitura. En 1712 fue nombrado cardenal por el papa Clemente XI, beatificado por Pío VII en 1803 y canonizado por Juan Pablo II en 1986. Era un erudito teólogo que pretendió llevar a cabo una reforma de la liturgia, devolviéndola a la austeridad de las Sagradas Escrituras y despojándola de los ornamentos, con lo que se anticipó a la reforma que se llevaría a cabo más tarde en el Concilio Vaticano II (Vitello, 1987, 38). Por su voluminosa obra (dejó gran cantidad de códices, misales y textos litúrgicos; obras de carácter bíblico, teológico y patrístico) y sus vastos conocimientos (además de las lenguas clásicas, conocía el español, el hebreo, el árabe y el etíope [idem, 38]) fue un hombre muy admirado y reconocido en su época.

Durante los siglos XVII y XVIII, la mayoría de los aristócratas sicilianos se trasladan a Palermo atraídos por la corte, abandonando sus tierras y dejándolas al cuidado de intermediarios. En la ciudad, los aristócratas dedicaban sus rentas a mantener una vida de lujo y ostentación. Residían en suntuosos palacios que decoraban con un escogido mobiliario y con objetos de arte; rodeados de siervos y criados, competían por sobresalir en los eventos mundanos.

La familia Lampedusa se traslada también a Palermo, aunque apartándose una vez más de las costumbres de los aristócratas de la época, continuaron visitando sus posesiones y ocupándose de ellas.

⁴ En sus Visioni e rivelazioni ella misma cuenta: “mi vidi venire dalla sommità della scala una gran pietra; e con terribile voce [il demonio] la mandò dicendo: ‘Vogliomi con questa grande pietra vendicare del corpo tuo’; e veramente stando io con la testa posata sopra il penultimo scalino, quella nel capo mi giunse” (cit. Vitello, 1987, 287). Los documentos que aporta Vitello acerca de estos antepasados de Lampedusa ilustran muy bien los excesos del espíritu religioso de la época.

El miembro más ilustre de la familia en este periodo fue el príncipe Ferdinando II, un hombre culto que desempeñó varios cargos políticos y administrativos. El nieto de Ferdinando y bisabuelo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Giulio, fue alcalde de Palermo. Será el último miembro de la familia que participe en la vida pública. Generalmente, frente a los asuntos políticos los Lampedusa mantuvieron una actitud de cómoda indolencia; las relaciones que mantenían con la realeza eran más bien tibias.

El año de la muerte del bisabuelo de Lampedusa, 1812, es significativo porque es el año en que se abole el feudalismo; como consecuencia de ello, las posesiones de la aristocracia feudal pasan a convertirse en bienes libres que pueden ser vendidos. Dado que muchas de estas familias estaban agobiadas por las deudas, la venta de los feudos constituía una vía rápida para conseguir dinero, lo que trajo como consecuencia la disminución del patrimonio de muchas de ellas. Más adelante, en 1818, tuvo lugar la abolición de la institución del mayorazgo. Durante los siglos en que esta institución se mantuvo vigente, el patrimonio familiar pasaba en bloque al primogénito; a partir de la fecha mencionada, los bienes familiares tuvieron que repartirse entre todos los hijos. Estas medidas, que constituían un intento por parte del gobierno de distribuir la riqueza, mejorar la producción agrícola y liberalizar la economía (en el marco de las reformas agrarias que tuvieron lugar en Europa en los siglos XVIII y XIX), causaron la inexorable decadencia económica y espiritual de las familias aristócratas sicilianas.

1.3. Tabla cronológica.

1896 El 23 de diciembre nace en Palermo, en el palacio Lampedusa, Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Vittorio Tomasi di Lampedusa, hijo de Giulio Maria Tomasi, duque de Palma (1968-1934), y de Beatrice Mastrogiovanni Tasca Filangeri di Cutò (1870-1946).

La familia atravesaba una crisis económica. A las causas de la decadencia antes expuestas hay que añadir el hecho de que el bisabuelo Giulio muriera sin dejar testamento, por lo que la división de su herencia dio lugar a largas discusiones y pleitos entre los hijos que se prolongaron sesenta años, durante los cuales el patrimonio estuvo bloqueado. Al cabo de varias décadas, cuando los pleitos se resolvieron, las posesiones de la familia estaban deterioradas y el dinero del banco devaluado. En el momento del reparto había unos treinta descendientes que reclamaban sus respectivas partes, de manera que el patrimonio del bisabuelo hubo de dividirse entre cinco hijos, con lo que el abuelo de Lampedusa recibió una novena parte; a su vez, cada uno de sus cinco hijos recibió un quinto de la novena parte.

A esto hay que añadir la “incompetencia para las finanzas y una total falta de interés por tratar al menos de hacer dinero” (Gilmour, 1994, 21-2) por parte de los miembros más recientes de la familia de Lampedusa. En esto no hacían más que adecuarse a las virtudes de que la aristocracia siciliana había hecho gala durante siglos: la buonafede, el honor y la magnanimidad, que resultaban incompatibles con el enriquecimiento o con la mera conservación de la posición. En cambio, de esta despreocupación por el dinero supieron aprovecharse algunos administradores, que llegaron a enriquecerse.

Los padres de Lampedusa abrigaban la esperanza de que la tía Concetta, hija del bisabuelo Giulio, que había acumulado casi la mitad del patrimonio de este, legara parte de los bienes a sus sobrinos. Sin embargo unas relaciones tirantes, sumadas a la dureza de corazón de la tía Concetta, hicieron que su decisión no fuera del todo inesperada: terminó legando toda su herencia a su cuñada y prima carnal Stella Caravita, con lo que una gran parte del patrimonio familiar fue a caer en manos de otra familia. El padre de Lampedusa impugnó en vano el testamento de Concetta alegando incapacidad mental.

No obstante, los bienes de la madre les permitieron mantener una vida de aparente esplendor y pudieron participar en los numerosos encuentros mundanos que adornaban la Palermo fin de siècle y a los que el padre era muy asiduo: la Festa dei Fiori –un

desfile de carrozas adornadas con flores en el que las mujeres, vestidas de gala, se arrojaban flores de una carroza a otra—, las carreras de caballos en el hipódromo de La Favorita, los estrenos del Teatro Massimo en los que las mujeres, entre las que destacaba la hermosísima y célebre donna Franca Florio, alabada por D’Annunzio, lucían sus mejores toilettes; los tableaux vivants, el nuevo cine Excelsior del palacio Rudini, los paseos nocturnos en carrozas... Estas actividades hacían de Palermo una ciudad espléndida y algo exótica que atraía a las familias reales y a la aristocracia europea, y a talentos como los de Puccini o Sarah Bernhardt (idem, 36-7).

Los padres de Lampedusa eran muy amigos de los Florio, importantes industriales y comerciales sicilianos que llevaban una vida de lujo y despilfarro, hasta tal punto de que se convirtieron en términos de comparación: según Vitello, en Palermo, hasta hace pocas décadas, a aquel que hacía ostentación de sus riquezas y de su prestigio se le preguntaba si no era ““u figghiu di Florio” (el hijo de Florio). En el extranjero, Palermo era conocida como “Floriópolis”. Gracias a los Florio, la Palermo liberty se convirtió en una de las ciudades más vivas y florecientes de Europa (Vitello, 1987, 28).

Los Florio hospedaron en su casa a miembros de la aristocracia y de la realeza europea, como la emperatriz Eugenia de Montijo, viuda de Napoleón III, y el rey Vittorio Emanuele III (idem, 26).

Lampedusa nace cuando hacía cinco años que los padres esperaban un varón (aunque tenían ya una niña de dos años) que perpetuara, al menos, el nombre de la familia. La falta de herederos era otra de las constantes preocupaciones de la aristocracia. De hecho, la familia Lampedusa estuvo a punto de extinguirse varias veces, ya que a lo largo de varias generaciones, desde el siglo XVI hasta principios del XVIII, a la escasez de descendientes masculinos se unió la decisión de algunos de los varones primogénitos —y no solo de los hijos y las hijas menores, como era costumbre— de tomar los hábitos.

Algunos días después del nacimiento del niño, muere Stefania, la hermana mayor, de difteria.

Para reconstruir los primeros años de la vida de Lampedusa contamos con un documento de gran valor: el texto autobiográfico Ricordi d'infanzia. En él, Lampedusa describe su infancia como un periodo tranquilo y feliz, como un “Paradiso Terrestre e perduto” (“Introduzione” a Ricordi d'infanzia, Opere, 1997, 338), transcurrido entre el palacio Lampedusa y el palacio Cutò en Santa Margherita Belice, una localidad situada en la parte suroccidental de la isla, en la que la familia pasaba las vacaciones de verano y a veces algunos meses en invierno. Ambas casas permanecerán grabadas en su memoria.

Lampedusa se describe a sí mismo como un niño que buscaba la soledad, y que prefería estar con las cosas que con las personas (Ricordi di infanzia, Opere, 1997, 361).

Desde los primeros años de su infancia, y durante toda su vida, Lampedusa estuvo dominado por la figura de su madre. Beatrice era una mujer culta, inteligente y elegante, siempre a la moda, procedente de una familia ilustrada de nobleza reciente. Era hija de Lucio Mastrogiovanni Tasca e Lanza, conde de Almerita, y de la princesa Giovanna Nicoletta Filangeri di Cutò. Antepasados de la abuela materna de Lampedusa fueron los Corbèra, familia de origen catalán que se estableció en Sicilia a principios del XV y fundó Santa Margherita Belice en 1572. Los Filangeri descendían de Angerio, un caballero normando que se estableció en el principado de Salerno en tiempos de Roberto el Guiscardo (Vitello, 1987, 22). La familia se caracterizaba por “un’antica tradizione massonica e [...] una devotissima fedeltà borbonica” (idem, 22-3).

Con su padre, sin embargo, Lampedusa mantuvo siempre una relación más distante, ya que tenían caracteres e intereses diferentes. Era la persona más difícil de la familia; un hombre mundano y materialista que a menudo discutía con sus familiares por cuestiones de dinero. Aunque ya no poseyera una gran riqueza, se mostraba muy orgulloso de su

abolengo y no aceptó los matrimonios de algunos de sus hermanos, que habían escogido esposas procedentes de familias burguesas.

Hasta los siete años, en la educación de Lampedusa se intercalaron la Biblia y la mitología clásica, esta última por influencia de la madre, que poseía una mentalidad abierta e intelectual, y que seguramente tuvo que ver con la actitud respetuosa pero escéptica de Lampedusa hacia la religión y la iglesia. A los ocho años aprendió a leer y a escribir. De su madre aprendió también a leer y a escribir en francés, y a ella se debe en gran parte su temprana afición a la lectura. En la biblioteca del palacio Cutò tenía a su disposición las obras de la Ilustración, cuidadas ediciones de Cervantes, Zola, Verga y La Fontaine, así como una colección de boletines e informes de las guerras napoleónicas que despertaron su afición por la estrategia militar y por la historia.

Durante su infancia, Lampedusa visitó varias veces Francia, aunque la mayoría de los viajes de la familia tuvieron como marco Sicilia: Catania, Sciacca, Santa Margherita Belice y Capo D'Orlando, un lugar de la costa situado a unos 150 kilómetros al este de Palermo, donde vivían sus primos.

1908, diciembre La noticia del terremoto de Messina interrumpe la paz familiar: entre las setenta y siete mil víctimas mortales se encuentran la tía materna Lina y su marido.

1911, marzo Otro trágico suceso perturba a la familia: se trata del drama vivido por la tía Giulia, hermana menor de Beatrice, que estando casada mantuvo una tumultuosa relación sentimental con un teniente de caballería siciliano, el barón Vincenzo Paternò del Cugno. La relación acabó con el asesinato de Giulia por parte de su amante, que estaba más interesado en su dinero que en su amor. La madre de Lampedusa no llegó a rehacerse nunca de esta tragedia, y la familia se apartó de la vida mundana, debido en parte a la desagradable publicidad que siguió al crimen.

Una epidemia de colera será lo que mueva a la familia a abandonar temporalmente Palermo: se trasladan a Toscana durante el verano y a Roma durante el otoño.

Al regreso de la familia a Sicilia, Lampedusa ingresa en el Liceo Garibaldi de Palermo, donde estudiará durante tres años, obteniendo calificaciones discretamente brillantes.

1914 Lampedusa termina sus estudios (maturità classica) en el liceo. Su deseo de estudiar letras choca con las pretensiones del padre, que había pensado en la carrera diplomática como la profesión más adecuada para su hijo.

En julio tiene lugar el atentado de Sarajevo que da lugar a la primera guerra mundial. Italia, por el momento, se declara neutral.

1915 El 26 de abril, Lampedusa se matricula en la Universidad de Roma, en la carrera de Derecho. El alejamiento de Palermo quizá respondía a un deseo de independencia respecto de su familia.

El 24 de mayo Italia entra en guerra contra Austria, lo que marca el fin de la Belle Époque de Palermo. En noviembre Lampedusa es llamado a filas. Como todos los jóvenes de buena familia, opta por el voluntariado de un año, un curso de formación militar que llevará a cabo en Messina.

1916 El 25 de mayo es ascendido a cabo. En agosto, Italia declara la guerra a Alemania. En otoño, Lampedusa es enviado a Augusta.

1917 Realiza, en Turín, un curso para obtener el grado de oficial. En septiembre lo envían al frente de Asiago (en la región véneta), a un puesto de observación. En octubre, las tropas austriacas y alemanas derrotan al ejército italiano en Kobarid (en la actual Eslovenia), pero son detenidos por los italianos, que luchan valerosamente en Piave (Véneto). En noviembre Lampedusa cae prisionero, aunque “los austriacos lo

trataron bien, cosa que él atribuyó más tarde a la corona ducal que descubrieron bordada en su camisa” (Gilmour, 1994, 50). Podía recibir cartas y paquetes, e incluso una vez le permitieron pasearse por Viena. Su cautiverio, entre Asiago y Szombathely (Hungría), durará un año.

1918 Tras un primer intento fallido de fuga, en noviembre consigue escaparse definitivamente de su prisión y volver a Trieste tras una larga marcha a pie. Desde Trieste regresa a Palermo.

1919 El 14 de enero se reincorpora al servicio en Casale Monferrato (localidad del Piamonte, al este de Turín), durante algo más de un año. En julio se presenta al examen de Derecho Consitucional, el único que llegó a realizar, en la Universidad de Roma.

Con el fin de la guerra, y tras la resaca de la victoria, cunde el desencanto en el país. Surge el mito de la victoria mutilada: los tratados de paz habían concedido a Italia el Trentino, la ciudad de Trieste, el Alto Adige e Istria, pero no la Dalmacia ni Fiume. La pobreza en que había quedado sumido el país causó la sensación general de que la guerra había resultado absurda y demasiado cara. Además, la amenaza de una revolución obrera y campesina no solo no había sido sofocada con la guerra, como el gobierno había supuesto, sino que resurgía con más fuerza: durante el año 1919 se suceden las huelgas y las manifestaciones, que se extienden por toda Italia. Todos estos factores preparan el terreno para la reacción de la derecha nacionalista. En septiembre, D’Annunzio toma Fiume con la connivencia de las autoridades: es el primer gesto subversivo por parte de la derecha, que culminaría con la marcha de Roma. Mussolini funda el partido fascista; según el historiador Procacci (*Storia degli italiani*, 1993, 501), una agrupación de aventureros y de gente desorientada basada en un programa heterogéneo y demagógico, “típico sottoprodotto del disorientamento del dopoguerra”.

1920 En enero, Lampedusa se traslada a la Universidad de Génova, donde no llegará a realizar ningún examen. Terminará por abandonar los estudios, causando una gran

desilusión a sus familiares. El 26 de febrero es licenciado como teniente. Antes de regresar a Palermo, viaja a Parma para visitar a su compañero de prisión y amigo Bruno Revel, con quien mantendrá contacto durante los años sucesivos. Del periodo de la guerra data también su amistad con Guido Lajolo.

La terrible experiencia de la guerra y la cautividad le producirán una enfermedad nerviosa que durará algunos meses.

1922 El 24 de octubre tiene lugar la marcha de los fascistas en Roma. Se trata de una demostración de fuerza frente al gobierno, que se muestra débil y permisivo. Con el consentimiento del rey y de la cámara, los fascistas forman gobierno. En los años sucesivos el gobierno fascista, a base de acciones intimidatorias, de decretos y leyes, se transformará en un régimen autoritario.

En una conversación que el biógrafo Vitello sostuvo con Lucio Piccolo, primo de Lampedusa, Piccolo declaró que, en sus comienzos, el fascismo había inspirado a Lampedusa una cierta simpatía, ya que pensaba que podía frenar la amenaza del comunismo. Más tarde lo rechazó, pero más bien, como advierte Vitello (1987, 69) por razones puramente estéticas: aborrecía la retórica, la divisa fascista, las reuniones multitudinarias. Según Samonà (1974, 441), en 1925, tras el escándalo del caso Matteotti⁵, Lampedusa ya era un antifascista convencido desde hacía algún tiempo, y lo siguió siendo siempre.

En realidad no tenía firmes convicciones políticas, exceptuando el anticomunismo: “era monarchico perché non era repubblicano, ammirava la democrazia perché condannava ogni totalitarismo, votava democristiano o liberale perché non era di sinistra” (Vitello,

⁵ El gobierno fue acusado de complicidad en el rapto y el asesinato del diputado Matteotti, que había denunciado el fraude y la violencia con que se habían desarrollado las elecciones en abril de 1924. El 3 de enero Mussolini se declara culpable del asesinato y, en un alarde de arrogancia, reta a la cámara para que lo acuse. Al no aceptar la provocación, la cámara muestra su impotencia, firmando así su propia sentencia de muerte.

1987, 192). Aunque admiraba el liberalismo inglés, era demasiado escéptico como para creer que el liberalismo pudiera ser aplicado en Sicilia donde, inevitablemente, se había traducido en ineficacia y corrupción.

1920-30 El ambiente sombrío y provinciano de la Palermo de posguerra y la falta de perspectivas en Sicilia le llevan a alejarse de la ciudad. Pasa varios años en el norte de Italia, entre Génova y Turín, en compañía de algunos amigos, “in un turismo quasi spensierato, animato da qualche tinta goliardica” (idem, 74). También viaja con su madre por la Toscana, Bolonia, Pistoia, Florencia, Roma. Mientras tanto, no se preocupaba demasiado por encontrar una profesión.

Realiza también varios viajes por Alemania, Austria y sobre todo por Francia e Inglaterra. Francia era un país muy admirado por Lampedusa en especial por su literatura, pero también, como diría más adelante a su discípulo Francesco Orlando, porque consideraba que en los franceses se da una mezcla equilibrada de elementos latinos y elementos germánicos (Orlando, 1996, 36).

Los viajes a Inglaterra, realizados entre 1925 y 1928, coincidieron con la estancia de su tío Pietro Tomasi, marqués de Torretta, como embajador en Londres. Lampedusa vivía allí de la asignación de su padre y se hospedaba en casa de su tío. Solía asistir a distintas reuniones, oficiales o mundanas, pero su actitud en ellas era más bien la de un tímido. Aunque admiraba el carácter de los ingleses y se sentía a gusto entre ellos, parece que no trabó amistad con ningún británico. De hecho, lo que más le atraía de Londres era la sensación de anonimato y de libertad que en esa ciudad encontraba, y que no le ofrecía el ambiente rancio y opresivo de Palermo. Una vez dijo a Orlando que Londres era la única ciudad en la que se podía sentir la voluptuosidad de desaparecer y de perderse como en un océano (idem, 32). Además de deambular por las calles londinenses, visitaba librerías y bibliotecas. También viajó por los alrededores de Londres, por Gales y Escocia. A menudo, el motivo de estos viajes era literario: visitó lugares relacionados con Dickens, Byron, las hermanas Brönte... Desarrolló una profunda admiración por el

país. Sin embargo, según Lanza Tomasi, su visión era parcial, ya que únicamente había tenido acceso a la Inglaterra de la oligarquía, y había permanecido ajeno al mundo del proletariado inglés y de los barrios obreros (Lanza Tomasi, “Introduzione” a Tomasi di Lampedusa, Opere, 1997, XXIII).

A partir de 1928 viaja por la Europa central y oriental: Salzburgo, Bratislava, Viena, Varsovia.

Los viajes que Lampedusa realizó en este periodo tuvieron una importancia crucial en su formación cultural e ideológica. Consecuencia directa de ellos y de las lecturas realizadas en la juventud es la precoz admiración por las culturas extranjeras, sobre todo por la británica y la francesa, admiración que inevitablemente le llevó a establecer, mediante su fino pero pesimista sentido crítico, una comparación con Sicilia y con Italia, de la que la isla salía bastante malparada.

Lo que nunca le abandonó fue su afición a la lectura, que compartía con su amigo Fulco Santostefano della Verdura y con su primo Lucio Piccolo. Probablemente en aquellos años comienza a leer a escritores ingleses: Shakespeare, Coleridge, Joyce. Además de la literatura, se interesaba por la historia, el arte y la arquitectura: “A los veintipocos años sus conocimientos de literatura y de historia eran tan impresionantes que sus primos, los Piccolo, lo apodaban ‘il mostro’” (Gilmour, 1994, 54). Orlando recuerda cómo los dos primos eran capaces de recitar versos en distintas lenguas (1996, 10). Podía leer y hablar francés y alemán, y más tarde aprendió el inglés, probablemente en los libros; en los últimos años de su vida comenzó a estudiar español (idem, 93). No solo leía a los autores importantes; consideraba las obras de los autores menores como documentos fundamentales para conocer la historia, ya que proporcionan “l’odor del secolo nel quale esse nacquero”, de modo que a su juicio, quien quiera conocer lo que la gente común pensaba durante los años del fascismo, se equivocará si lee a Giovanni Gentile; más bien debería leer textos secundarios como los artículos de “Farinata” y los Canti dell’Impero de Nino d’Aroma: “Sgrammaticati, illogici, isterici, ignoranti, fatui, snob,

pietosi insomma, essi sono il ritratto di Demos, nostro sovrano e padrone. Occorre conoscerli” (Letteratura inglese, Opere, 1997, 775-6).

1925, junio En Londres, en casa de su tío Pietro, Lampedusa conoce a la hijastra de este, Alessandra Woolf de Stommersee, procedente de Letonia y de origen noble, con quien años más tarde se casaría. Alessandra era una mujer inteligente, que hablaba varias lenguas y sentía pasión por la literatura; trabajaba como psicoanalista. Fue probablemente el interés por la literatura lo que ocasionó las primeras conversaciones y los primeros encuentros entre ambos.

1926-7 Entre mayo de 1926 y abril de 1927 publica en la revista mensual genovesa Le Opere e i Giorni tres artículos de crítica literaria. Esta revista, de tendencia nacionalista y filofascista y que “si muoveva in qualche modo in un’area non solo letteraria di frequentazioni moderniste, ma anche di rivendicazioni classicistiche” (Tedesco, La scala a chiocciola. Scrittura novecentesca in Sicilia, 1991, 33, cit. Bertone, Tomasi di Lampedusa, 1995, 10), fue editada entre 1922 y 1938 y estaba dirigida por Mario Martini. Según Tedesco (1991, cit. Bertone, *idem*, 10), en ella colaboraban autores célebres como Pirandello, De Roberto, Bontempelli, Vergani, Bacchelli, Angioletti, Montale, y entre los extranjeros, Fraser, Munford Jones, Unamuno, Yeats, Conrad... La línea de esta revista parecería corresponderse con los gustos eclécticos de un Lampedusa que desde la infancia había leído a numerosos autores extranjeros (Bertone, 1995, 10). Al parecer Lampedusa no tuvo contacto directo con estos escritores ni con el mundo cultural que se desarrollaba alrededor de esta revista.

En el primer artículo, titulado “Paul Morand” (Le Opere e i Giorni, 1926, 5, 15-21), Lampedusa reseña dos colecciones de narraciones tituladas Ouvert la nuit (1922) y Fermé la nuit (1923) de este poeta, escritor y diplomático francés (1888-1976), entonces de moda. Lampedusa admira la descripción irónica y certera que realiza Morand del ambiente de la posguerra, subrayando los aspectos más grotescos y caricaturescos de

dicha descripción y desplegando una serie de reflexiones sobre el mundo contemporáneo y sobre la decadencia de la civilización occidental. La experiencia de la guerra, uno de los sucesos clave de la vida de Lampedusa, le llevó a interesarse por una serie de escritores de las vanguardias del siglo XX, por Nietzsche y en general por la “cultura della crisi” que este inspiró (Zago, Giuseppe Tomasi di Lampedusa: la figura e l'opera, 1987, 8).

Paul Morand tuvo ocasión de leer este artículo, gracias a Vitello, cuarenta años después de la publicación, y quedó muy satisfecho de la crítica de Lampedusa.

En el segundo artículo, “W.B. Yeats e il Risorgimento irlandese” (Le Opere e i Giorni, 11, 1926, 36-46), analiza la influencia del “espíritu celta” y del paisaje irlandés en la poesía de Yeats. Hay que tener en cuenta que en la admiración de Lampedusa por Yeats seguramente influyera su primo Lucio Piccolo, quien mantenía correspondencia con el poeta acerca de la literatura, el esoterismo y las doctrinas teosóficas. El estudio se amplía a otros escritores irlandeses como Swift y Joyce (del que Lampedusa fue un temprano lector y admirador). Pero este artículo, como los otros dos, peca por su tono excesivamente enfático.

Entre marzo y abril de 1927 publica el tercer artículo: “Una storia della fama di Cesare” (idem, 3, 28-42 y 4, 17-32). Se trata de una reseña del libro Caesar: Geschichte seines Ruhms, una biografía de César escrita por Friedrich Gundolf, pseudónimo del historiador y crítico alemán Friedrich Gundelfinger (1880-1931), publicada en 1925.

Este texto muestra el interés de Lampedusa por los personajes históricos, interés que se refleja en un estilo aún más enfático que olvida el propio texto y habla sobre todo del personaje. Según Vitello, el texto revela la importancia del “mito de la grandeza” y de la personalidad heroica en el pensamiento de Lampedusa, que el biógrafo explica desde un punto de vista freudiano: dado que Lampedusa era psicológicamente huérfano,

intenta llenar el vacío de la figura del padre creándose un modelo: durante su juventud, César; durante su madurez, Napoleón (Vitello, 1987, 83).

El mito de la grandeza se reflejará posteriormente en El Gatopardo, manifestándose claramente en la reverencia con que se describen los escenarios principescos y los detalles (objetos, pinturas, estucos) de su decoración, así como en la hipérbole de la figura del bisabuelo del escritor, transformado en el príncipe Fabrizio Corbèra di Salina, que llega a adquirir rasgos mitológicos, casi como un “Cesare incarnato” (idem, 84).

Los tres textos se caracterizan también por contener numerosas reflexiones personales que a menudo se apartan del tema de los escritos. Para Lanza Tomasi son trabajos de compilación escritos con un tono informativo y apologético (“Tre saggi da ‘Le Opere e i Giorni’”, en Tomasi di Lampedusa, Opere, 1997, 458) muy diferente del que desarrollará en su madurez, y muestran la adhesión del Lampedusa de los años veinte a los tópicos de la cultura italiana de la época (idem, 458).

No obstante en ellos se puede comprobar la extensa cultura literaria de Lampedusa; además permiten rastrear algunas de sus concepciones acerca de la literatura en esa época, y proporcionan algunas pistas acerca de sus intereses literarios: Yeats, Joyce, Shaw, Swift y Keats entre los ingleses; Baudelaire y Anatole France entre los franceses; Petrarca, D’Annunzio y Leopardi entre los italianos.

1930 Lampedusa viaja a Riga invitado por Alessandra Woolf, a quien volvió a ver varias veces en Roma, Letonia y Palermo entre los años 1930 y 1932.

1932 El 24 de agosto, una vez anulado el anterior matrimonio de Alessandra, esta y Lampedusa se casan en Riga en secreto, ya que la familia de este probablemente desaprobaba la unión con una mujer como Alessandra, mayor que él, ya divorciada y con una fuerte personalidad. Tras la luna de miel en el castillo que Alessandra poseía en Stomersee, en las cercanías de Riga, vuelven a Palermo, donde fijan su residencia. Pero

enseguida surgen los problemas, ya que los enfrentamientos entre Alessandra y la madre de Lampedusa serán constantes.

En el ambiente de Palermo, Alessandra pasa por una excéntrica, cosa que llevará a la pareja a aislarse: “en Sicilia no causó buena impresión: podía ser autoritaria e intolerante, y su franqueza y su brusquedad germana no resultaban muy atractivas” (Gilmour, 1994, 81). Fue la primera mujer que ejerció el psicoanálisis freudiano en Italia. Además de dedicarse a sus pacientes, trabajaba para la Sociedad de Psicoanálisis Italiana de Roma, de la que llegó a ser vicepresidenta. Alessandra, que se sentía profundamente ligada a su lugar de origen y a su castillo en las proximidades de Riga, no pudo adaptarse a la vida palermitana, y aún menos a la profunda relación entre Lampedusa y su madre, de manera que un año después de la boda se instaló otra vez en Letonia, donde vivió entre 1933 y 1939. Hasta que durante la segunda guerra mundial se vio obligada a abandonar Letonia, no volvió a residir en Sicilia, y únicamente pasaba en Palermo breves periodos. Lampedusa también pasó algunas temporadas con ella en Riga. Mientras tanto, en los periodos en que estaban separados, mantenían asidua correspondencia⁶.

Además, ambos tenían afectos que resultaban incompatibles: si Lampedusa estaba sometido a la enorme influencia de su madre y sentía un inevitable apego a Palermo, para Alessandra su trabajo como psicoanalista y su castillo no eran menos importantes.

1934 Muere don Giulio, padre de Lampedusa, y este se convierte en príncipe de Lampedusa.

⁶ Según Cardona, que ha estudiado y publicado dicha correspondencia (Lettere a Lily. Un matrimonio epistolare: Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Alessandra Tomasi Wolff, 1987), las cartas revelan una relación más bien intelectual que pasional.

1940 El 10 de junio Italia entra en guerra contra Francia y Gran Bretaña, a pesar de la actitud oficial de no beligerancia por parte del gobierno italiano y del desacuerdo de gran parte de la población.

Lampedusa, contrario a la intervención italiana, es reclamado para el servicio militar, que cumplirá en diversos regimientos en Roma, Palermo y Trapani. El 25 de agosto recibe una circular ministerial que le libera del servicio militar por ser dueño de una hacienda agrícola. Será movilizad o otra vez en enero del 42, pero obtiene la licencia definitiva a causa de una dolencia en la pierna derecha.

Alessandra había abandonado Letonia a finales de 1939, poco después de la firma del pacto Ribbentrop-Molotov, por el cual el país pasó a estar bajo la influencia de la URSS. En julio de 1941 Riga es ocupada por los alemanes, y Alessandra regresa a dicha ciudad, donde permanece hasta finales de 1942, poco antes de la contraofensiva de la URSS.

Durante el periodo en que Lampedusa y su esposa permanecen alejados, la vida de Lampedusa transcurre rutinariamente entre la lectura, el cuidado de los perros, la correspondencia con Alessandra y algunas tareas administrativas relativas a la herencia de su abuelo, en compañía de su madre y de unos pocos amigos. En Palermo la vida llegó a ser dura y difícil. Durante el invierno de 1941 y 1942 los bombardeos eran frecuentes y se dio un éxodo masivo; escaseaba la comida y floreció el mercado negro, ya que las cartillas de racionamiento no bastaban.

En el transcurso de la guerra, el palacio Lampedusa fue destruido poco a poco (aunque ya antes había comenzado a degradarse ante la mirada de sus dueños: en 1931, una parte del edificio había sido alquilada a la compañía municipal del gas, y el hecho de encontrarse en las escaleras de la casa familiar con los trabajadores constituía para Lampedusa un claro síntoma de la decadencia).

Nueve meses después de la licencia militar, en el otoño de 1942, se matricula en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Palermo, aunque no llegó a realizar ningún examen. Durante este periodo visitó con frecuencia a sus primos en Capo d'Orlando. Parece que la familia Piccolo era un tanto excéntrica. Lampedusa conversaba a menudo con su primo Lucio sobre literatura, que era el tema preferido de ambos, sobre fantasmas y espiritismo. En la casa de sus primos, aislada y rodeada de vegetación, Lampedusa podía olvidar la guerra.

A fines de 1942, la frecuencia de los bombardeos y la dureza de la vida en Palermo obligan a Lampedusa y a su madre a abandonar la casa y marcharse a Capo d'Orlando, donde serán hospedados por los Piccolo. Más tarde, cuando Capo d'Orlando deja de ser un lugar seguro, se trasladan a otra casa en un pueblo cercano, donde vivirán durante cinco meses, hasta mediados de julio de 1943. Pero la guerra en la isla se recrudecía: el 10 de julio los aliados habían desembarcado en la costa suroriental y avanzaban hacia el interior.

Mientras, Alessandra vuelve precipitadamente de Letonia, abandonando para siempre sus propiedades a la suerte de la dominación bolchevique. En contra de los deseos de Lampedusa, que le pidió que se reuniera con él y con su madre en Capo d'Orlando, Alessandra fue a casa de su padrastro en Roma. A mediados de julio, durante el desembarco de los aliados en Sicilia, la casa que habían alquilado cerca de Capo d'Orlando es bombardeada, afortunadamente estando vacía. Alessandra vuelve de Roma y buscan un nuevo alojamiento. Tras un duro trayecto a pie llegan a Ficarra, una población apartada de las vías estratégicas, donde les habían ofrecido una morada. Pero Ficarra no era tan segura como esperaban: en la noche del 10 de agosto es bombardeada, y el 12 de agosto es tomada por los aliados. El 9 de septiembre tiene lugar el armisticio, con el que Italia tuvo que aceptar la rendición incondicional. Tras la huida del rey y del mariscal Badoglio, jefe de gobierno, el país queda sumido en el caos, dividido en dos bloques: el norte está ocupado por los alemanes y gobernado por los fascistas, vasallos de los alemanes. En el sur están los aliados y el gobierno Badoglio.

En Sicilia resurgía el movimiento independentista. Pero por todas partes cundía la miseria y la desorientación.

1943, octubre El gobierno Badoglio declara la guerra a Alemania. Aparecen las primeras formaciones partisanas.

Lampedusa y Alessandra regresan a Palermo, que tras la guerra presenta un aspecto desolado, llena de ruinas y escombros. Mientras la madre decide quedarse en un hotel en Capo d'Orlando, Lampedusa se enfrenta con un triste panorama: el palacio Lampedusa está prácticamente en ruinas y ha sido saqueado, lo que le causa una gran commoción; no obstante, una parte de él aún podía servir de vivienda.

1944, diciembre Lampedusa acepta un cargo como presidente del comité provincial de la Cruz Roja en Palermo; más tarde es designado presidente regional. Desempeña este trabajo durante dos años. Aunque se trataba de un cargo honorífico, era trabajoso: tenía que visitar e inspeccionar hospitales y resolver multitud de problemas de organización y abastecimiento. En esta tarea, que le ayudó a distraerse de la tristeza, Lampedusa demostró una gran capacidad de organización, responsabilidad y rigor moral. Sin embargo, las intrigas y la falta de honestidad de algunos funcionarios del ente le produjeron un desánimo tal que terminó por dimitir del cargo.

1945 Mientras la madre de Lampedusa decidió permanecer en el palacio Lampedusa, en noviembre Giuseppe y Alessandra alquilaron un apartamento en el número 42 de la calle Butera, en un barrio viejo y castigado por los bombardeos. En dicho apartamento vivirán alrededor de dos años.

A fines de noviembre, una vez resueltos los conflictos jurídicos, se divide el patrimonio del abuelo entre treinta y ocho descendientes, no sin discusiones. A Lampedusa le correspondió una parte muy reducida.

Fue este uno de los periodos más tristes de su vida. A las dificultades económicas que él y Alessandra atravesaban, se sumaba el dolor por la pérdida del palacio Lampedusa y la preocupación por la enfermedad de su madre.

1946, 17 de octubre Muere la madre de Lampedusa.

1947 Lampedusa compra, gracias al dinero obtenido mediante la venta de algunas tierras que le habían correspondido en la herencia de su bisabuelo, parte de una casa en el número veintiocho de la misma calle Butera, en la que vivirá durante dos años. Vende la finca del palacio Lampedusa.

Durante este periodo no viajó al extranjero, pero sí visitó con frecuencia a sus primos en Capo d'Orlando. Mientras Alessandra se dedicaba al psicoanálisis, Lampedusa llevaba una vida monótona: se levantaba temprano y salía de casa en dirección al Circolo Bellini o a algún café donde leía o se reunía con amigos. Antes de regresar a casa visitaba algunas librerías a las que encargaba ediciones extranjeras, sobre todo de La Pléiade.

Las personas que lo conocieron entonces lo recuerdan como un hombre triste e introvertido. Orlando, el que fue su discípulo, lo retrata como un “anziano principe squattrinato che viveva come esilio una reclusione in Palermo non più alleviata da viaggi” (1998b, 12). En las tertulias mantenía una actitud distante y poco participativa; raras veces expresaba su opinión cuando estaba entre personas que no pertenecían a su reducido círculo de amigos, y a menudo sus palabras estaban llenas de una ironía hiriente. A él mismo la dureza de su propio carácter le resultaba pesada, e incluso una vez llegó a decir a su joven amigo Gioacchino Lanza: “Cave obturationem cordis” (Ten cuidado con la dureza de corazón) (Entrevista realizada a Gioacchino Lanza Tomasi, en Famiglia Cristiana, 7 de mayo de 1986, cit. Gilmour, 1994, 108). Según Orlando (1996, 14), en su conversación se mezclaban “raffinatezza di educazione, apporti della cultura

francese ed inglese, disincanto senile, pessimismo aristocratico e formazione positivista”.

A finales de los años cuarenta se hace socio del cineclub recientemente abierto en Palermo, al que acudieron los intelectuales de la época (Lanza Tomasi, “Premessa” a Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo, Opere*, 1997, XXXV)

1953 Desde fines de este año hasta 1956 desarrolla una actividad que le reporta grandes satisfacciones y que le ayuda a salir del aislamiento y de la soledad. Con ayuda de su amigo y pariente lejano el barón Lo Monaco y animado por su esposa, reúne a un grupo de estudiantes —entre los que se hallan Gioacchino Lanza Tomasi y Francesco Orlando, que se convertirían más adelante en dos de los más eminentes críticos de su obra—, con quienes mantendrá una serie de tertulias literarias más formales. A algunos de estos jóvenes los había conocido a través de Lo Monaco, un hombre singular, culto y autodidacta, amante de la literatura y de la música, cuya casa era “un cenacolo artistico-letterario frequentato da moltissimi amici” (Vitello, 1987, 162).

Como recuerda Orlando, la literatura había sido para Lampedusa una afición constante y un consuelo contra la soledad, y había sabido transmitirle su visión de la literatura como euforizante y tónico, como fuente inagotable de curiosidad, gozo y diversión (1996, 17).

En noviembre de 1953 comienza a impartir lecciones de inglés a Orlando, e inmediatamente después emprende un curso de literatura inglesa que durará hasta la primavera de 1955, al que asistieron algunos de los jóvenes amigos. En este periodo, Orlando lo describe como un hombre generoso y amable, que se mostraba contento de haber roto su aislamiento y a la vez de poder compartir su afición predilecta, la literatura (idem, 26).

Los temas de las clases de literatura inglesa, que preparaba cuidadosamente en cuadernillos, seguían un orden cronológico. Dividió el curso en cinco partes: la primera consistía en una introducción sobre la historia inglesa, la formación de la lengua y los primeros textos literarios e historiográficos, deteniéndose en los Cuentos de Canterbury de Chaucer, en los sonetos y las obras dramáticas de Shakespeare (entre las que destacaba Enrique IV, Hamlet, Medida por medida, Otelo, El rey Lear, Macbeth y Antonio y Cleopatra); también trató un gran número de escritores del periodo isabelino. La segunda parte del curso tuvo lugar entre enero y febrero de 1954, y la dedicó a los puritanos, la Restauración y casi todo el siglo XVIII. Entre sus preferidos estaban Milton, Marvell, Walton, Dryden, Pepys, Defoe, Swift, Sterne, Gray, Johnson, Gibbon. En la tercera parte del curso, que tuvo lugar en marzo, se ocupó de los románticos, destacando entre los poetas a Byron, Shelley, Coleridge, Blake y Keats, y en la prosa a Jane Austin, William Beckford, Ann Radcliffe, Lewis.

A medida que avanzaban las lecciones, Lampedusa se sentía más desanimado y más escéptico respecto a la calidad de las mismas; aun así continuó, y a principios de verano elaboró la cuarta parte sobre los victorianos, entre los que destacó a Emily Brönte, Dickens, Hardy, Thackeray, George Eliot y Disraeli entre los novelistas, y a Arnold, Swinburne, Browning y Tennyson entre los poetas.

Las lecciones estaban llenas de digresiones sobre historia, así como de experiencias personales. Revelan un profundo conocimiento de la literatura inglesa, fruto de toda una vida de dedicación a la lectura. En las primeras páginas destacó una serie de rasgos y virtudes propios de los ingleses que consideraba de gran importancia para comprender la literatura inglesa: el irónico sentido del humor, algunos conceptos de difícil traducción como el eery –el sentido de lo sobrenatural–, y el underdog, que aparece ya en el Beowulf:

L'attitudine d'interessamento e di comprensione per lo sventurato, per chi le ha prese, per l'underdog, attitudine non già cristiana ma "sportiva", che troverà qualche secolo dopo mirabile

espressione in *Piers the Plowman*, e che si ritroverà in Shakespeare [...] ed in Dickens (Letteratura inglese, Opere, 1997, 584).

El sentido del humor, el “più gradevole ornamento” de la literatura inglesa (idem, 594), se halla presente desde los Cuentos de Canterbury. Lampedusa lo define como

questo modo bonario di contemplare il mondo e i suoi guai, di cercare di sconfiggerlo col sorriso, di implicare anche *se stessi* nella contemplazione e nella beffa (parola quanto mai adeguata: si tratta del vecchio signore che cade e rialzatosi sorride della figura che ha fatto, si trasporta nella pelle del monello che lo ha deriso) (idem, 594).

También destaca lo fiabesco: así traduce la palabra inglesa eeriness, un concepto difícil de definir que es “la marca di fabbrica” (idem, 595) de todo escritor anglosajón y que probablemente, dice, no exista en Italia debido al “cielo troppo nitido e assenze di nebbie, mari marci e gente immersa nei sensi” (idem, 595). Lampedusa lo define como una leve distorsión de las líneas, una deformación que lleva al lector a percatarse de que lo que se narra no acontece solo en este mundo, sino que participa también de lo sobrenatural. Puede ser un destello de horror, de tristeza o de algo grotesco, que proceden de una cuarta dimensión. Un camino o una habitación es erie, prosigue Lampedusa, cuando posee la huella de una presencia o de una ausencia extrañas (idem, 594-5).

También hay temas recurrentes en la literatura inglesa: en el Beowulf aparece el mar, “che si insinua ed arieggia ogni poesia inglese (Raleigh, Shakespeare, Coleridge, Shelley, Kipling)” (idem, 584); en los Cuentos de Canterbury aparece el tema de la casa “tranquilla e serena, la casa (per essere anacronistici) dei quadri olandesi (Vermeer, Terborch), il rifugio dalle intemperie, dalle asprezze e dai guai” (idem, 594), tema que se encuentra también en la literatura alemana, pero no en la francesa y la italiana, según Lampedusa (idem, 594). También cita el tema del antagonismo religioso y el del enemigo (idem, 595).

Su alejamiento de los círculos artísticos y literarios de la época, así como de los ámbitos académicos y universitarios, le llevó a desarrollar una concepción singular de la literatura. Su gusto ecléctico y libre de prejuicios academicistas se manifiesta en una especial atención a los autores menores. En la introducción a estas lecciones, que él mismo llama conversazioni, afirma, a modo de curiosa captatio benevolentiae, que se ha prohibido a sí mismo utilizar los dos o tres volúmenes de historia de la literatura inglesa que posee, por lo que el contenido de las lecciones procede únicamente de sus recuerdos e impresiones (idem, 581). Sin embargo, Lanza Tomasi advierte que a veces Lampedusa se apoyaba en textos críticos sobre diversos autores, especialmente sobre Stendhal⁷ y sobre los autores ingleses (“Premessa” a Tomasi di Lampedusa, Letteratura inglese, en Opere, 1997, 568). Manuela Bertone, en su artículo “Autobiografismo e intertestualità. ‘Ricordi d’infanzia’ di Giuseppe Tomasi di Lampedusa” (Novecento, 1998, 21, 202) especifica la relación intertextual que se da entre los textos de Lampedusa y los citados textos críticos en que se apoyaba: copiaba y traducía los manuales en cuestión, introduciendo modificaciones sobre todo en lo relativo a las cuestiones de técnica narrativa, fruto del diálogo que establece con el texto.

Para nosotros, lo más relevante es que este diálogo es el punto del que parte Lampedusa para desarrollar su propia reflexión. Evidentemente su objetivo no era realizar sesudos y rigurosos análisis, sino disfrutar de la literatura. Especial interés revestía para él la crítica biográfica, sobre todo la francesa, lo que se correspondía con su admiración por Sainte-Beuve, y lo que le llevaba a recopilar datos y anécdotas de lo más variopinto sobre la personalidad y la vida privada de los autores (Orlando, 1996, 50). Sergio Perosa advierte que a veces Lampedusa se dejaba llevar por la imaginación a la hora de exponer las vidas de los autores, inventando hechos o anécdotas sin ningún pudor (“Un

⁷ Según Nicoletta Polo, encargada de la edición de las lecciones, para realizar su análisis crítico de la obra de Stendhal Lampedusa se basó en el libro de Jean Prévost La création chez Stendhal. Essai sur le métier d’écrire et la psychologie de l’écrivain (París, 1951) (nota a Tomasi di Lampedusa, Letteratura francese, Opere, 1997, 1773).

Gattopardo in Inghilterra”, Corriere della Sera, 7 de julio de 1991, cit. Gaggio, 1992, 22).

Quizá fuera su timidez lo que le llevara a decirle a Orlando, cuando este le pedía los cuadernos en que preparaba las lecciones, que los había quemado: “Lei non ha ancora varcato la soglia del portone, caro Orlando, che già il rogo è stato consumato; non vorrà che gli regali le cenere” (Orlando, 1996, 23).

1954, Julio Acompaña a su primo Lucio Piccolo a un congreso de literatura que se celebra en San Pellegrino Terme. En este congreso, planteado como un encuentro entre escritores de dos generaciones, cada escritor consagrado tenía que presentar a los demás literatos la obra de un escritor novel. Lucio Piccolo fue apadrinado por el poeta Montale, cuya sorpresa fue encontrarse con un señor siciliano ya entrado en años, elegante y cultísimo.

La estancia en el congreso y el éxito literario de su primo Piccolo, al que le concedieron un premio por su poemario Canti barocchi, suponen un acicate para Lampedusa, que decide emprender él también la tarea de la escritura, presa de una cierta envidia. En una carta fechada el 31 de marzo de 1956 le comunica a su amigo Lajolo, anticipándose a los acontecimientos, que ha escrito una novela:

Da un paio di anni in questi miei tre cugini si è risvegliata una violenta attività artistica [...].

Benché io voglia molto bene a questi due cugini [...] devo confessare che mi son sentito pungere sul vivo [per i loro successi]: avevo la certezza matematica di non essere più fesso di loro. Cosicché mi son seduto a tavolino ed ho scritto un romanzo (Sgroi, Variabilità testuale e plurilinguismo del Gattopardo, 1998, 26).

Por otro lado, no era la primera vez que se planteaba la tarea de escribir; hacía años que alimentaba la idea. Según el testimonio de su esposa, la primera intención de

Lampedusa, que al parecer data de 1930, era escribir un cuento largo sobre un día en la vida de su bisabuelo durante el desembarco de Garibaldi, inspirándose en el esquema de veinticuatro horas del Ulises de Joyce; había pensado titularlo La giornata di un siciliano. En 1930 o 1931 había escrito una carta a su amigo Bruno Revel en la que le manifestaba su deseo de ponerse a escribir: “Caro Revel, credi pure che anch’io desiderei molto mettermi all’opera e conchiudere qualche cosa per il famoso libro. Ho parecchi appunti e quando ne avrò di più te li invierò” (cit. Vitello, 1987, 294).

La falta de fe en sí mismo, sumada a algunos impedimentos externos (la guerra, el servicio militar, la destrucción de la casa) retrasaron esta intención. Según Gilmour, lo que llevó a Lampedusa a escribir fue más bien la nostalgia por su decadente linaje y por el mundo aristocrático, así como por las casas perdidas: “escribir le proporcionó una escapatoria a sus años de desilusión y una oportunidad de redimir lo que él mismo reconoció que había sido una vida ampliamente malgastada” (Gilmour, 1994, 140).

Aunque el creciente desánimo que sentía ante su trabajo de profesor improvisado le hacían cada vez más difícil el desempeño de su tarea, llegó a escribir la quinta parte del curso de literatura inglesa sobre los escritores del siglo XX, entre los que destacó a Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Evelyn Waugh, Greene, Forster, Hopkins, Chesterton y Eliot; también se detuvo en la novela policiaca y de suspense, destacando a Chesterton y Conan Doyle. Continuó la docencia del curso hasta enero de 1955.

A finales de 1954 o principios de 1955 comienza a escribir lo que sería la primera parte de su novela, la parte que más trabajó y de la que se sentiría más satisfecho. En contra del mito que se forjó posteriormente, según el cual El Gatopardo fue escrito de un tirón, se sabe que la redacción de la novela duró dos años y medio (hasta mayo de 1957), y que trabajó en esta primera parte durante cinco o seis meses. Los problemas que le plantearon el tratamiento del tiempo y la estructura le llevaron a abandonar el proyecto inicial (le confesó a Gioacchino Lanza: “Non so fare l’*Ulysses*” [“Premessa” a Tomasi di Lampedusa, Il Gattopardo, en Opere, 1997, 7]), y a ampliar el texto: se propuso

redactar otra parte sobre la muerte del bisabuelo Giulio, situada en 1885, y otra sobre el cincuenta aniversario de la unificación italiana, que “haría patentes tanto los fallos del Risorgimento como la decadencia del protagonista de la familia” (Gilmour, 1994, 141).

En la escritura de la primera parte también le surgieron dudas respecto al personaje de Tancredi, al que pensaba en un principio llamar Manfredi y situar como el segundogénito del príncipe Fabrizio. Pronto abandonó esta idea, ya que el tema de los segundones le parecía muy manido en la literatura (Vitello, 1987, 217).

1955, verano Concluye la redacción de la primera parte e interrumpe la escritura. El alud de recuerdos que esta le había despertado le llevó a emprender la redacción de un texto autobiográfico que, según Alessandra, le ayudaría a aliviar la tristeza y a recuperar simbólicamente las casas en que había transcurrido su infancia: el palacio Lampedusa y el palacio Cutò.

Según advierte en la introducción, pretendía abarcar toda su vida, de manera que pensaba dividir el texto en tres partes: “Infancia”, “Juventud”, “Madurez” (Gilmour, 1994, 142). Únicamente llegó a redactar la primera parte, que contenía sus recuerdos de infancia y que, aunque según el autógrafo original se titulaba Ricordi d’infanzia, se publicó póstumamente con el título I luoghi della mia prima infanzia junto con los cuentos. El texto editado no se corresponde con el manuscrito original: la versión mecanografiada fue realizada bajo la dirección de su esposa, que realizó numerosas enmiendas modificando nombres o suprimiendo párrafos para evitar referencias a familiares y personas conocidas (“Las ‘indecencias cometidas’ por el abuelo de Lampedusa en Palermo (parece que conducía desnudo su carruaje) fueron eliminadas, y una alusión a las ‘chicas de pago’ de París se cambió por ‘elegancia de pago’” [Gilmour, 1994, 207]), y transformó la disposición del texto original, que consistía en una colección de apuntes, en un discurso hilado, cambiando y redistribuyendo párrafos.

Lampedusa se planteaba la escritura de sus memorias como un deber que incluso debería ser impuesto a todos por el estado. Las memorias de cualquier persona, afirma, poseen un valor inestimable, ya que encierran importantísimos datos históricos y sociales (“Introduzione” a Ricordi d’infanzia, Opere, 1997, 337).

En este texto destaca la figura de la madre. Son significativas, según Vitello, las definiciones que da a la infancia: “età felice”, “paradiso perduto” (1987, 209).

La redacción de estos recuerdos proporcionó nuevo material para su novela: la descripción del viaje de Palermo a Santa Margherita guarda relación con el viaje de la familia Salina a Donnafugata, y el palacio Cutò guarda relación con el de Donnafugata de El Gatopardo. En la escritura de este texto se inspiró en el método que sigue Stendhal en su autobiografía, Vie de Henry Brulard, en la cual el escritor, para ayudar a fijar los recuerdos, dibujaba planos.

Al margen de su valor literario, el texto Ricordi d’infanzia resulta de una gran importancia porque proporciona los ingredientes de muchas de las imágenes y escenarios de El Gatopardo. Como documento biográfico, sin embargo, tiene un valor limitado: dado que está dedicado más bien a la descripción de las impresiones atesoradas en los espacios, como el mismo Lampedusa advierte en la introducción, no sigue un hilo cronológico fiable.

1955-56 Imparte un curso de literatura francesa a Orlando, que tenía que realizar un trabajo sobre el mismo tema para la universidad; también Gioacchino Lanza asistió a algunas de las sesiones. Este curso fue más breve y menos completo: trató el siglo XVI, el XVII (deteniéndose sobre todo en Montaigne y Racine), se saltó el XVIII y del XIX destacó a algunos escritores, sobre todo a Stendhal, cuyas obras admiraba profundamente, y a Mérimée. No trató de Balzac ni de Proust, escritores muy apreciados por él.

Después del curso de literatura francesa estudió a Goethe con Orlando y dio algunas clases de historia de Sicilia a Mirella, la novia de Gioacchino. Resulta sorprendente que no se dedicara a la literatura italiana. Aunque manifestara aprecio hacia algunos escritores italianos, como Montale, Verga, Moravia, Manzoni, Ungaretti y D'Annunzio, se lamentaba de que los italianos no leyeran y de que el país hubiera producido una literatura provinciana y desprovista de sentido del humor.

En el texto de una de las lecciones sobre literatura inglesa, a propósito del poeta isabelino Sir Thomas Wyatt, se muestra implacablemente sarcástico hacia los poetas italianos del Cinquecento:

Ve lo figurate voi che cosa avrebbe scritto, su un tale soggetto, un nostro cinquecentista, il Bembo per esempio o, peggio, il Trissino o magari il Tasso? Che profluvio di mitologia, quanti “seni di alabastro”, che “mani ferali del tempo”, che sfoggio di vanitosa erudizione? (Letteratura inglese, Opere, 1997, 706).

Según Lampedusa, parte de la culpa del subdesarrollo literario que sufría Italia la tenía otra despreciable forma de arte: la ópera. En una extensa digresión inserta en una de sus lecciones, considera que la divulgación de la ópera en Italia ha sido “uno dei più sinistri fenomeni che si possano riscontrare nella storia di ogni cultura” (idem, 658). Habiéndose adaptado en los libretos obras literarias de autores de la talla de Shakespeare, Schiller, Victor Hugo o Goethe, se había condenado a los italianos a no leerlos jamás, ya que creían conocerlos sobradamente a través de la ópera. A continuación citamos algunos párrafos de esta digresión en la que Lampedusa despliega una de sus críticas más cáusticas, refiriéndose a la ópera como “infezione” e “insondabile asineria”:

L’infezione cominciò subito dopo le guerre napoleoniche. E crebbe con passi da gigante. Per più di cento anni in tutte le grandi città durante otto mesi dell’anno, nelle città minori durante quattro mesi, nei piccoli centri durante due o tre settimane, migliaia, decine di migliaia, centinaia di migliaia d’italiani andarono all’Opera. E videro tiranni uccisi, amanti suicidi, buffoni

magnanimi, monache pluripare e ogni sorta di castronerie scodellate dinanzi alla loro faccia, in un turbinio di stivali di cartone, polli arrosto di gesso, prime donne col viso affumicato e diavoli che schizzavano fuori dal pavimento facendo sberleffi. Tutto questo sintetizzato, senza passaggi psicologici, senza sviluppi, tutto nudo, crudo, brutale e irrefutabile.

E questa insondabile asineria non passava per divertimento volgare, per scusabile distrazione di sfaccendati analfabeti: era gabellata per Arte, per Vera Arte, e, orrore! talvolta lo era davvero. Il cancro assorbì in sé tutte le energie artistiche della nazione: la musica era l'Opera; il dramma era l'Opera, la pittura era l'Opera. E le altre musiche, la sinfonica, quella da camera, intristirono e morirono; l'Italia durante l'Ottocento ne è *priva del tutto*; il dramma, che non poteva, con i suoi lenti sviluppi, resistere alle ondate dei do di petto, morì anch'esso; i pittori trascuravano le nobili tele per buttarsi a capofitto a disegnare le prigioni del *Don Carlos* o i boschi sacri della *Norma*.

Quando dopo il 1910 la mania dell'Opera si affievolì, la vita intellettuale italiana era come un campo nel quale cento anni di seguito fossero passate le cavallette.

[...]

E adesso siamo la nazione meno interessata alle lettere che esista al mondo, stufi (almeno pare) dell'Opera, impreparati ad ascoltare altro. Mi sono quasi sfogato. Adesso continuiamo (Letteratura inglese, Opere, 1997, 658-60).

En el verano de 1955 Lampedusa viaja por primera vez, en compañía de Gioacchino y de Francesco Agnello, a Palma di Montecchiario, población fundada por sus antepasados y donde le había correspondido en herencia el castillo de Montecchiario. El viaje le reportó grandes satisfacciones, ya que como descendiente de los santos del lugar recibió por parte de las autoridades un trato de admiración y respeto. Durante este y otro viaje que realizó a Palma en el otoño del mismo año visitó el castillo, asistió a una misa en la catedral de la que seguía siendo patrón por ser descendiente de su fundador (en virtud del aún vigente Juspatronatus [Vitello, 1987, 220]) y visitó el monasterio del que también era patrón, privilegio por el cual pudo entrar en el espacio de clausura y visitar la celda de sor Maria Crocifissa, su antepasada, de la que se conservaban objetos de penitencia y reliquias. La abadesa del monasterio recuerda que ante la tumba de la beata Crocifissa, Lampedusa exclamó conmovido: ““Qui vivo ore di serenità”” (idem, 223).

Las hondas sensaciones que despiertan en él estas visitas dejarán su huella en algunos episodios, escenarios y personajes de la segunda parte de El Gatopardo; en particular en el episodio de la visita de la familia Salina al monasterio de Santo Spirito y en el de las incursiones de Angelica y Tancredi por las habitaciones del Duca Santo.

Entre la escritura de la primera parte de la novela y la segunda han transcurrido varios meses, y en Lampedusa se ha operado un cambio. Según Vitello (idem, 226), en la primera parte hay una mayor distancia entre el narrador y el protagonista, y el príncipe Fabrizio muestra un comportamiento despótico. Pero en la segunda parte hay una metamorfosis: a medida que el escritor se aproxima al personaje, hay una mayor identificación entre ambos.

En los últimos meses de 1955 tuvieron lugar algunos tristes sucesos: por un lado el secuestro del discípulo y amigo de Lampedusa Francesco Agnello, que acabó con su liberación, y la muerte de varios de sus conocidos. Mientras trabaja concienzudamente en la redacción de la novela, Lampedusa se va sumiendo en la depresión, mostrando apatía e intransigencia y un carácter cada vez más difícil. Según Orlando, probablemente este cambio en el carácter de Lampedusa estuviera estrechamente relacionado con el hecho de que por entonces la escritura de la novela absorbía todas sus fuerzas (1996, 51-2), por lo que manifestaba menos interés en sus clases.

Además, según el testimonio de Orlando (idem, 54-6), Lampedusa sufrió una especie de “regresión” aristocrática que le inducía a considerar a las personas que le rodeaban según su clase social y el abolengo de su origen, lo que le llevó a estrechar su relación con Gioacchino, procedente de su misma familia aristócrata, y a mostrarse más irritable con Orlando, que pertenecía a una familia de clase media.

1956, mayo Lampedusa ha escrito lo que en la futura novela serán la parte I (entre finales de 1954 o principios de 1955 y junio de 1955), la parte II (entre octubre de 1955 y el 31 de marzo de 1956), que contenía, según Lanza Tomasi (“Introduzione” a Tomasi

di Lampedusa, Opere, 1997, XLVI), el viaje y la estancia en Donnafugata, el noviazgo de Angelica y Tancredi, el referéndum y la visita de Chevalley; la parte VII (entre el 31 de marzo y el 24 de mayo de 1956), que contenía la muerte del príncipe, y la parte VIII, sobre las reliquias (entre octubre de 1955 y el 31 de marzo de 1956), (Sgroi, 1998, 30-1). Orlando se ofrece a pasar a máquina el texto manuscrito.

Lucio Piccolo anima a Lampedusa a intentar la publicación del texto. En un principio pensaron en dirigirse a Eugenio Montale, pero al final, el 24 de mayo enviaron el texto ya mecanografiado al conde Federico Federici, un redactor de la editorial Mondadori a quien Lucio conocía y que tenía buenos contactos. Federici, a su vez, envía el texto a la editorial Mondadori, junto con una carta de Lucio en la que alude al texto como un ciclo di novelle. Mientras el texto enviado (que contiene las partes I, II [excepto los episodios del noviazgo de Angelica y Tancredi, el referéndum y la visita de Chevalley], VII y VIII) espera la decisión de la editorial, a primeros de junio de 1956 Lampedusa concluye la parte III (comenzada a principios de abril), y en octubre la parte IV (comenzada a primeros de junio), ambas ambientadas en Donnafugata, que Orlando terminó de mecanografiar el 23 de agosto. El 10 de octubre Lucio envía los nuevos capítulos al conde Federici. Probablemente, el hecho de mandar los capítulos por separado y en desorden diera a los editores la impresión de que Lampedusa era un escritor inexperto y demasiado vacilante. Y es que la redacción de El Gatopardo, que fue un proceso lento y complejo, dio lugar a varios textos, lo que complicó también la cuestión desde el punto de vista filológico.

Dejándose llevar por sus fantasías, en una carta que envió a Lajolo el 31 de marzo de 1956 Lampedusa le comunica que la editorial Mondadori ha aceptado el libro; en una segunda carta, fechada el 7 de junio de 1956, le dice que ha recibido una halagadora carta de la editorial, seguida de un contrato que estipula que recibiría el 10 por ciento del precio de venta (cit. Sgroi, 1998, 29).

1956, 10 de diciembre Tras un largo silencio, Lucio recibe una carta de la editorial Mondadori, en la que se rechaza cortésmente el texto.

1957, enero Lucio, que quería conocer más detalladamente los motivos del rechazo, escribe a su amigo el poeta Basilio Reale, que tenía buenas amistades en el mundo literario, pidiéndole que indague las razones del rechazo de la editorial Mondadori. Las colecciones de narrativa de esta editorial no tenían un director determinado, sino diferentes asesores. Al parecer, Vittorini, coordinador del grupo de asesores de la editorial, había propuesto al editor de la Mondadori que aconsejara al autor que revisara el texto⁸. Sin embargo su propuesta no se había llevado a término y a Lampedusa le había llegado únicamente una escueta carta de rechazo.

1956, 22 de diciembre Lampedusa adopta a Gioacchino Lanza Tomasi, a quien tenía un gran cariño. Con este gesto pretendía, entre otras cosas, que no se perdiera el nombre y los títulos de la familia. Lampedusa admiraba en Gioacchino la inteligencia, la elegancia y su fino sentido del humor. Refiriéndose a este y a su novia Mirella, Lampedusa afirma en una carta a su amigo Lajolo que los jóvenes le habían hecho un bien inestimable, y que su presencia les había rejuvenecido a él y a su esposa (cit. Vitello, 1987, 311).

El rechazo de la editorial Mondadori no supuso un freno para la escritura, y durante la Navidad Lampedusa escribe un cuento, La gioia e la legge. Se trata de un texto muy diferente de los anteriores, con tintes veristas, que no ha sido muy apreciado por la crítica pero que tiene un mérito: supone una apertura de Lampedusa hacia otras perspectivas narrativas. Para Zago (1987a, 32), el cuento demuestra que Lampedusa

⁸ El texto por el que Vittorini realizaba dicha propuesta es el siguiente:

Per i primi due lettori il lavoro manca soltanto di abilità; per il terzo di determinazione morale. Manca comunque di qualcosa che rende monco il libro pur pregevole. Non si può far capire all'autore che dovrebbe rimetterci le mani (e in qual senso)? Intanto restituirei avendo cura di assicurarci che l'autore rispedisca a noi dopo fatta revisione (Conclusión editorial de Vittorini, 22 octubre 1956, cit. Vitello, 1987, 239).

“aspirava forse a un più ampio ciclo narrativo” en el que recorriera toda la escala social, quizás parecido al que había construido Verga.

Relata un episodio de la vida de un humilde empleado al que, por Navidad, su jefe le entrega, además de la paga extraordinaria, un enorme panettone como regalo. Más que el panettone y la paga, lo que provoca la felicidad del empleado es la consideración que el jefe ha mostrado hacia él. Pero al llegar a su casa su esposa, una mujer “santa”, decide que es mejor enviarle el panettone a un abogado conocido suyo, como atención por un favor que les había prestado en el pasado. Según Samonà (1974, 298), la escritura de este cuento está motivada por un hecho que Lampedusa le contó a su esposa: en la Navidad de 1956, habían recibido un panettone. Lampedusa decidió que iba a escribir un cuento sobre ello.

No se sabe exactamente en qué fecha Lampedusa envía de nuevo la novela (una copia mecanografiada que consta de seis capítulos: I, II, II, IV, VII y VIII) a Elena Croce –la hija de Benedetto Croce–, a través de un conocido, el ingeniero romano Giorgio Giargia, que trabajaba como agente literario.

1956-diciembre-1957, enero Lampedusa escribe el cuento largo La sirena, un relato hermosísimo, muy estimado por él mismo, que trata sobre el encuentro de un viejo profesor y de un joven periodista en un café de Turín. Cuando entablan una relación de amistad, el profesor le cuenta al joven que, durante su juventud, mientras estaba preparando un examen en un lugar solitario de Sicilia, un día había sido sorprendido por una sirena.

La sirena fue el título que dio el autor a su relato, aunque fue publicado con el título Lighea según el deseo de la viuda, y en el extranjero fue conocido, a veces, con el título El profesor y la sirena. Lampedusa llegó a revisar el texto, mecanografiado por su mujer y su cuñada, durante su enfermedad, por lo tanto la edición no presentó problemas.

Según Alessandra, Lampedusa acababa de leer The Sea Lady de H. G. Wells, y se propuso escribir él también un cuento sobre una sirena (Gilmour, 1994, 159).

1957, febrero-marzo Lampedusa entrega la novela (la misma versión mecanografiada que había rechazado la editorial Mondadori) a Flaccovio, su librero en Palermo, quien el 28 de marzo se la envía a la editorial Einaudi, donde Vittorini dirigía una colección de narrativa, “I Gettoni”.

A finales de febrero, Lampedusa realiza una grabación de la lectura de La Sirena en casa de Gioacchino. A Lampedusa le gustaba recitar, y en la lectura de la primera parte de El Gatopardo que realizó ante Orlando, procuró que la entonación aclarara alguno de los numerosos “implícitos” del texto. Por ejemplo, Orlando recuerda que cuando Lampedusa leyó la frase “Sempre fortunato don Calogero” que pronuncia Tumeo en la parte III refiriéndose al homicidio de Peppe Giunta —el suegro de Calogero—, separaba bien las sílabas para dar a entender que el asesino de Peppe Giunta había sido el propio Calogero (1996, 72).

1957 Entre el invierno y la primavera escribe el primer capítulo de lo que concebía como su segunda novela, a la que pensaba dar por título I gattini ciechi. Trata sobre los descendientes de Fabrizio y sobre el ascenso de los Ibba, una familia burguesa. Este capítulo, el único que llegó a escribir de esta novela, fue publicado póstumamente con el título Il mattino di un mezzadro según el deseo de la viuda.

Mientras, Lampedusa escribe dos nuevas partes de El Gatopardo: la parte V, que narra el viaje del padre Pirrone a San Cono (escrita entre el 10 de octubre de 1956 y abril de 1957) y la parte VI, la del baile en el palacio Ponteleone (comenzada a partir del 10 de octubre, siguió trabajando en ella hasta su muerte).

Mientras tanto, en Lampedusa empiezan a manifestarse los primeros síntomas de una enfermedad.

1957, abril Lampedusa pide a Orlando que copie a máquina los dos nuevos capítulos, pero este se excusa alegando estar ocupado con sus exámenes en la universidad, ofreciéndose a copiarlos más adelante (en realidad, según ha explicado Orlando recientemente, dicha negativa se debió a que no quería mostrarse “servile” ante Lampedusa [1996, 70]). Lampedusa decide copiar él mismo el texto, ya completo, a mano: resultarán 296 páginas escritas a doble espacio, y con palabras que se superponen unas a otras. Añade el índice con los títulos y los sumarios de los capítulos. Bajo el título que figuraba en la portada escribió, entre paréntesis, “completo”. Le entregó el texto a Gioacchino. Mientras su salud empeoraba, no había recibido respuesta alguna ni de la editorial Einaudi ni de Elena Croce.

1957, mayo-julio El doctor Turchetti le diagnostica cáncer y le convence de que siga un tratamiento en Roma con un médico experto en cirugía torácica. La noticia de su enfermedad le sume en un gran abatimiento. Se traslada con su mujer a Roma, donde es internado en una clínica. A la vista de los nuevos análisis, los especialistas descartan la conveniencia de una intervención quirúrgica y le prescriben un tratamiento de cobaltoterapia cuya aplicación le causa una ligera mejoría. Se traslada a casa de la hermana de su esposa, la baronesa Olga Wolff.

A principios de julio su salud empeora. Sin embargo, la enfermedad no le impide seguir ocupándose de sus escritos: pide a su esposa y a su cuñada que copien a máquina el cuento La sirena y el capítulo del baile (el cual no tuvo tiempo de revisar). Durante su enfermedad, la escritura se había convertido en algo muy importante para él. Sintiendo la muerte cercana, pidió a sus familiares y amigos que siguieran intentando la publicación de la novela, pero no a su costa, ya que lo hubiera considerado humillante.

1957 2 julio En el peor momento posible, cinco días antes de su muerte, llegó, con una carta de Vittorini, el segundo rechazo editorial. En su carta, Vittorini señala algunos

defectos en la novela: la mezcla desequilibrada de dos “intereses”, el ensayístico y el narrativo, y el uso de un lenguaje anticuado (cit. Vitello, 1987, 249-50)⁹.

1957, 23 de julio Lampedusa muere a los sesenta años de edad, probablemente durante el sueño.

1.4. La publicación de los textos. Problemas editoriales.

1957 otoño Algunos meses después de la muerte de Lampedusa, Elena Croce envía una de las copias de El Gatopardo mecanografiadas por Orlando (a la que le faltaba las

⁹ Reproducimos parcialmente el texto de la carta de Vittorini (2 de julio 1957, cit. Vitello, 1987, 249-50):

Egregio Tomasi: il suo “Gattopardo” l’ho letto davvero con interesse e attenzione. Anche se come modi, tono, linguaggio e impostazione può apparire piuttosto vecchiotto, da fine ottocento, il suo è un libro molto serio e onesto, dove sincerità e impegno riescono a toccare il segno in momenti di acuta analisi psicologica, come nel cap. V, forse il più convincente di tutto il romanzo. [Si tratta del capitolo della morte; in quel dattiloscritto mancavano due capitoli: le vacanze di padre Pirrone e il ballo].

Tuttavia, devo dirle la verità, esso non mi pare sufficientemente equilibrato nelle sue parti, e io credo che questo “squilibrio” sia dovuto ai due interessi, saggistico (storia, sociologia, ecc...) e narrativo, che si incontrano e scontrano nel libro con prevalenza, in gran parte, del primo sul secondo.

Per più d’una buona metà, ad esempio, il romanzo rasenta la prolissità nel descrivere la giornata del “giovane signore” siciliano [...] mentre il resto finisce per risultare piuttosto schematico e affrettato.

Voglio dire che, seguendo passo passo il filo della storia di Don Fabrizio Salina, il libro non riesce a diventare (come vorrebbe) il *racconto d’un’epoca* e, *insieme*, il racconto della *decadenza di quell’epoca*, ma piuttosto la descrizione delle reazioni psicologiche del Principe alle modificazioni politiche e sociali di quell’epoca. E in questo senso, per la verità, non mi sembrano *letterariamente nuovi* i rapporti di Don Fabrizio col nipote “garibaldino” Tancredi o col rappresentante della “nuova classe” in ascesa, Don Calogero Sedara, o il matrimonio di Tancredi con Angelica, la figlia del Sedara, ecc...

Il linguaggio, più che le scene e le situazioni, mi pare riveli meglio, qua e là, il prevalente interesse saggistico-sociologico del romanzo. [...]

Queste, in definitiva, sono le mie impressioni di lettore e glielo comunico pensando che, in qualche modo, potrebbero anche interessarle.

Per il resto, purtroppo, mi trovo nell’assoluta impossibilità di prendere impegni o fare promesse, perchè il programma dei “Gettoni” è ormai chiuso per almeno quattro anni. Ho già in riserva, accettati per la pubblicazione, una ventina di manoscritti che potranno uscire al ritmo di non più di quattro l’anno. Il manoscritto glielo faccio avere con plico a parte”.

partes V y VI, es decir, la del viaje del padre Pirrone y la del baile) a Giorgio Bassani, que dirigía una colección de narrativa en la editorial Feltrinelli.

1958, 3 de marzo Bassani quedó impresionado por la novela, pero también extrañado por la manera en que concluía. Quiso ponerse en contacto con el autor; cuando supo que había muerto, se dirigió a la viuda. Tras conversar con ella supo que existía una parte más: la del baile, que estaba en casa de Lolette, la hermana de Alessandra, en Roma, y que había sido mecanografiada por la misma a petición de Lampedusa. Cuando Bassani lee dicho capítulo, se da cuenta de que tiene algunos defectos: faltan palabras y la puntuación es muy descuidada. Ante tal evidencia, le pide a Lolette el manuscrito original y restaura la copia mecanografiada basándose en el manuscrito, comprobando que los errores del capítulo se deben a la intervención de Lolette y no a Lampedusa. Bassani sigue interesándose por la posible existencia de una versión manuscrita, por lo que decide ir a Palermo a buscarla. Por suerte conoce a Gioacchino, quien le proporciona el manuscrito, que posee un capítulo más: el del padre Pirrone.

Con el hallazgo de estos capítulos han surgido nuevos problemas: por un lado habrá que posponer la publicación del texto; por otro lado, la versión manuscrita y la mecanografiada presentan diferencias. Además, la puntuación del texto manuscrito es muy descuidada; por ejemplo, hay comas sin cerrar. Pero las dos redacciones son casi coetáneas y tienen igual autoridad.

1958, 11 de noviembre La editorial Feltrinelli publica El Gatopardo. Tras haber leído ambos textos cuidadosamente, Bassani había decidido publicar un texto basado en el mecanografiado, con contaminaciones e interpolaciones del manuscrito, y corrigiendo la puntuación según su propio criterio. La parte V se basa en el manuscrito,

y la parte VI en la versión mecanografiada de Lolette, corregida con el manuscrito. Esta edición está hoy descatalogada¹⁰.

La decisión de Bassani suscitó una larga polémica; además tuvo que enfrentarse a la opinión de la viuda, que se mostraba contraria a la inclusión del capítulo del padre Pirrone, ya que pensaba publicarlo en un volumen aparte junto con los otros cuentos. Sin embargo, Bassani consideraba fundamental la función de este capítulo en la estructura de la novela. También tuvo que enfrentarse a la censura que la viuda ejercía sobre ciertos fragmentos del texto que, a su juicio, no se mostraban suficientemente respetuosos con la monarquía. La portada que se había elegido para el volumen también causó el disgusto de la viuda.

1958, 14 de diciembre Se publica en el periódico L'Espresso el texto I gattini ciechi pero, por voluntad de Alessandra, con el título Il mattino di un mezzadro.

1959, abril Se publica en la revista Paragone el texto “Lezioni su Stendhal”.

1959, 7 de julio El Gatopardo gana el Premio Strega, el más importante premio de narrativa en Italia.

1960, abril Se publica el cuento La sirena en los periódicos Paese sera y L'Ora.

¹⁰ Según Vitello (1987, 345-6),

Quella bassaniana è un'edizione diplomatico-interpretativa che, dopo una zelante *recensio* delle fonti disponibili integrata da un'onesta *collatio*, si fonda, senza *delere* e senza *mutare*, sull'*animus corrigendi* manifestato dall'autore soltanto nel dattiloscritto, che –per la presenza di *loci critici* decisamente significativi– costituisce, in sede di classificazione, l'unico esemplare di collazione; peraltro, l'*emendatio* congetturale di Bassani è stata assai discreta, poiché, limitandosi a *supplere* le lacune dell'*interpungere*, segue il criterio della *lectio melior*, anch'essa plausibile nel dattiloscritto, con il quale l'autore aveva chiuso la sua breve partita con la filologia. Lampedusa, infatti, non apparteneva a quella schiera di scrittori che del lavoro di lima fanno una tribolazione esasperante, e non si decidono a trovare il coraggioso momento di 'tollere manum de tabula': il suo *usus scribendi* era assai lontano dalla meticolosità di un Flaubert.

1960, noviembre Se emite por televisión el programa La Sicilia del Gattopardo, a cargo de Ugo Gregoretti.

1961 Se publica el volumen Racconti –a cargo de Giorgio Bassani– que reúne varios textos de Lampedusa: Il mattino di un mezzadro, La gioia e la legge, Lighea y Luoghi della mia prima infanzia, a partir de copias mecanografiadas al dictado de Alessandra.

1963 El 27 de marzo se estrena la película El Gatopardo (que obtiene la Palma de Oro en el festival de Cannes) dirigida por Luchino Visconti, con guión y diálogos de Suso Cecchi D’Amico, e interpretada por Burt Lancaster en el papel del príncipe Fabrizio, Claudia Cardinale en el papel de Angelica y Alain Delon en el papel de Tancredi; la banda sonora es de Nino Rota.

Visconti no solo adapta la novela de Lampedusa, sino que propone una determinada interpretación ideológica del texto, desarrollando la visión lampedusiana del Risorgimento desde un punto de vista marxista (Argentieri, “Il Gattopardo, Visconti e la rivoluzione tradita”, Rinascita, 12 may., 1962, cit. Bertone, 1995, 118). Advierte que su película, aunque sigue fielmente el texto, no se limita a ser una mera transcripción en imágenes, sino que posee su propia originalidad (Trombadori, “Dialogo con Visconti”, en Cecchi d’Amico, Il film “Il Gattopardo” e la regia di Luchino Visconti, 1963, cit. Bertone, 1995, 219-20).

El trabajo de Visconti explicita, dándoles una mayor importancia, hechos relativos a la historia que la novela había dejado sobrentendidos y que aparecían solo a través del discurso de los personajes; por ejemplo, los concernientes a la revolución de Palermo y a los enfrentamientos entre borbones y garibaldinos, que aparecen en la película en primer plano en largas escenas: Visconti se proponía abrir la novela “ad una prospettiva più larga, diciamo pure ‘collettiva’” (Bossier, “Un’estetica dell’oggetto e la storia: ‘Il Gattopardo’ di Luchino Visconti”, en Mussarra y Vanvolsem (eds.), Il Gattopardo. Atti

del convegno internazionale dell'Università di Lovaino, 1991, 125). La problemática social también cobra en la película un nuevo protagonismo, como se puede observar en la secuencia del viaje a Donnafugata (parte II), en la que la familia se encuentra con que el camino está cortado por soldados garibaldinos. Tancredi, imponiéndose a los garibaldinos, logra que se permita pasar a la familia, que deja atrás a una muchedumbre a la que por el contrario se le cierra el paso.

Además de figurar en primer plano, la historia ya no solo aparece en la película filtrada en los diálogos de los personajes, sino también mostrada a través de un punto de vista exterior (Bertone, 1995, 119). En una entrevista (publicada en Stasera, 27 de septiembre de 1962, cit. Bossier, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 126), Visconti afirma que mientras que Lampedusa contempla la historia exclusivamente desde el punto de vista del príncipe Fabrizio, él pretende además mostrar “il fermento di vita della collettività”.

Por otro lado, Visconti suprime algunas partes de la novela; la parte V, en la que se relata el viaje y la estancia del padre Pirrone a su pueblo natal (pero conservando la conversación entre el herbolario y el cura acerca de la aristocracia y situándolo en el transcurso del viaje a Donnafugata, y sustituyendo al herbolario por las figuras de unos campesinos anónimos), la VII y la VIII, y alarga otras: la parte del baile (VI) –filmada en los salones del suntuoso palacio Gangi de Palermo– llega a ocupar un tercio de la película. El baile representa el encuentro entre el mundo decadente y el nuevo orden, entre el poder que ha perdido y el que acaba de vencer; en definitiva, significa “che tutto si muove in un connubio circolare senza cambiare qualcosa in realtà, [...] rappresenta il valzer della storia stessa” (Bossier, en Mussarra y Vanvolsem [eds.], 1991, 128). En el baile se resumen muchos de los motivos que aparecen diseminados en la novela y confluyen las dos líneas temáticas: la de la historia y la de la fábula íntima y poética:

Io ho sentito che tutto ciò che nel romanzo si sviluppa oltre il nesso 1861-2 potevo anticiparlo e bloccarlo grazie al linguaggio del cinema, esattamente in quell'arco di tempo, ricorrendo, naturalmente, a una forzatura espressiva, a una dilatazione iperbolica dei tempi del ballo in casa Ponteleone (Trombadori, 1963, cit. Bertone, 1995, 222).

En la larga secuencia del baile, Visconti muestra uno de sus decorados más elaborados. Según Bossier (en Mussarra y Vanvolsen eds., 1991, 123), en la filmografía de Visconti se observa, en el plano de la organización del espacio, una especial atención hacia tres elementos: la precisión de los espacios interiores —en los que cobran protagonismo los espejos—, el vestuario y la escenografía.

Se cuentan numerosas anécdotas sobre el cuidado con que Visconti preparaba los decorados de sus películas. Según una de ellas, durante el rodaje de El Gatopardo había dispuesto que llenaran los cajones del palacio de ropa, aunque no se abrieran en ningún momento a lo largo de la película. Ante la sorpresa de los demás participantes del rodaje, Visconti explicaba que aunque no se viera la ropa contenida en los cajones, se sentía (Liandrat-Guigues, Luchino Visconti, 1997, 61).

Tal es la fuerza que poseen algunas de las imágenes de la película que han logrado superponerse, en el imaginario de los lectores, a las escenas de la novela; y así Burt Lancaster se ha convertido en el príncipe Fabrizio Salina tout court, así como Claudia Cardinale se ha fundido perfectamente con el personaje de Angelica, ofreciendo, con su segunda aparición en el palacio de Donnafugata (cuando Tancredi acaba de regresar de la guerra y toda la familia se halla reunida en el salón), una de las escenas más eróticas de la historia del cine según Villani (“Il Gattopardo”, Cinema Studio (en línea), 2001, año I, n. 2).

1965 La editorial Feltrinelli publica Il Gattopardo e I racconti.

1967 , 19 diciembre Se estrena en el Teatro Massimo de Palermo una ópera lírica inspirada en El Gatopardo, con libreto y dirección de Luigi Squarzina y música de Angelo Musco (Milán, Ricordi, 1967).

1968 En febrero de 1968 Carlo Muscetta, profesor de literatura italiana en la Universidad de Catania, anuncia a una agencia de prensa que ha hallado el manuscrito de El Gatopardo y que, tras haberlo comparado con el texto editado por Bassani, ha encontrado considerables diferencias entre ambos, de manera que pone en duda la legitimidad de la edición bassaniana y subraya la necesidad de que se realice una nueva edición de la novela basada en dicho manuscrito.

Meses después publica un artículo en el que afirma que ha encontrado más de 1500 variantes entre el manuscrito y el texto editado por Bassani. Muscetta insiste en la necesidad de restituir al texto la seriedad filológica que merece editándolo de nuevo según la última copia manuscrita de Lampedusa, y respetando la puntuación de esta versión (“Saggio di correzione del ‘Gattopardo completo’”, Mimesis, 1968, 1, 119-20, en Samonà, 217-8).

1969, diciembre Como resultado de la polémica que suscitó Muscetta, en diciembre de 1969 la editorial Feltrinelli publica una nueva edición, diplomática, conforme al manuscrito de 1957, a cargo de Gioacchino Lanza Tomasi, autor también de un prefacio en el que defiende la edición bassaniana, afirmando que aunque las diferencias entre el manuscrito del 57 y el texto publicado sean muy numerosas, la mayoría carecen de importancia (Lanza Tomasi, “Premessa” a Il Gattopardo, Opere, 1997 [1969], 11).

1970 Bassani se decide a intervenir: el Giornale di Sicilia publica una entrevista realizada por Giuseppe Servello al escritor y editor (“Siamo tutti siciliani”, Giornale di Sicilia, 13 enero 1970, cit. Samonà, 1974, 219-20), en la que defiende la corrección de su edición, ya que tiene en cuenta más variantes, y expone los criterios

adoptados en la realización de la misma: al no encontrarse frente a un clásico, no se había visto en la obligación de realizar una edición crítica. Cuando tenía delante dos lecturas diferentes, había elegido la que le parecía mejor, añadiendo todas las cosas nuevas que había en el manuscrito. En cuanto a la puntuación, dado que Lampedusa era “un gran signore” que “si permetteva di aprire una virgola e di non chiuderla”, Bassani había cerrado todas las comas, operación que, advierte, justifica Contini, el más riguroso de los filólogos.

Por otra parte, explica el oscuro suceso del presunto hallazgo del manuscrito por parte de Muscetta: este le había pedido el manuscrito para examinar si se podía hacer una edición crítica, pero una vez en su poder, sin advertir a Bassani, Muscetta había declarado en la prensa el “hallazgo” del manuscrito, afirmando que la edición bassaniana no había tenido en cuenta dicho manuscrito.

Se publican también en Il Giornale di Sicilia, comentados por Andrea Vitello, los ensayos de Lampedusa publicados en los años veinte en la revista genovesa Le Opere e i Giorni.

1971 El investigador Dipace efectúa una collatio con el último manuscrito de la novela y con la versión mecanografiada, partiendo de la edición bassaniana. En 1971 publica un ensayo en el que analiza numerosas variantes (pero no todas, ni las más importantes). De acuerdo con Muscetta, afirma que las variantes tienen una notable importancia estilística, pero concluye que aquel no tiene razón al considerar que la redacción manuscrita sea la definitiva, y que por el contrario la versión mecanografiada es casi siempre superior a la manuscrita (Dipace, Questione delle varianti del Gattopardo, 1971, cit. Bertone, 1995, 132).

Lo más interesante del estudio de Dipace es que lanza la hipótesis de que el manuscrito autógrafo en realidad se basara en una versión anterior a la versión mecanografiada, y

que en el momento de la última versión manuscrita Lampedusa probablemente no tuviera a mano aquella:

quello che il critico [Muscetta] definiva senza esitazione il ‘vero’ *Gattopardo* in realtà è da considerare una trascrizione dal *Gattopardo* originario, che il Tomasi eseguì per lasciare un segno di affetto a Gioacchino e durante la quale, perciò, non si poneva problemi filologici (Dipace, 1971, 126, cit. Bertone, 1995, 132).

Dipace buscó este primer texto, pero según la viuda, Lampedusa se había deshecho de los primeros manuscritos.

1974 El tiempo viene a dar la razón a Dipace: Samonà, en su monografía de 1974, anuncia que Gioacchino Lanza ha hallado una parte del manuscrito más antiguo en la casa de la calle Butera¹¹.

Para concluir la cuestión de los textos y las ediciones de El Gatopardo nos referiremos al reciente trabajo de Sgroi (1998), que constituye además, con su exhaustivo estudio de las variantes, el paso más serio hacia la auspiciada edición crítica de la novela. Sgroi concluye que gracias a la edición diplomática de El Gatopardo que en 1969 realizó Gioacchino Lanza Tomasi, y a la edición de la novela que este realizó en 1995 basada en el manuscrito de 1957, quedan sobradamente confirmadas las tesis de Orlando

¹¹ Recapitulando, tres son las versiones de la novela:

A- Un manuscrito (1955-6) en varios cuadernos, que constaba de seis partes. Este manuscrito se habría perdido, exceptuando el cuaderno n° 7, de siete páginas, correspondiente a la parte IV, que fue encontrado por Gioacchino Lanza y publicado por él en su edición de 1995 (conforme al manuscrito de 1957), en apéndice.

B- Una versión mecanografiada por Orlando (abril-julio 1956) y corregida por el propio autor, también de seis partes: I-IV, VII y VIII. De esta versión existen cuatro copias ligeramente diferentes.

C- Un manuscrito (1957) de siete partes (falta la del baile, es decir, la parte VI), en cuya portada figura el título “Il Gattopardo (completo)”. Lampedusa entregó este manuscrito a Gioacchino Lanza antes de ir a Roma para la cura; parece que se llevó consigo la parte VI.

(1963), Muscetta (1963) y Samonà (1974) que sostenían la prioridad de dicho manuscrito.

1977, 7 de agosto Se publica en el Corriere della Sera el texto de la lección sobre Joyce con el título “James Joyce (1882-1941)”.

1977 La editorial palermitana Sellerio publica Lezioni su Stendhal, con introducción de Philippe Renard.

1978, 19 de febrero Se publica en el Corriere della Sera la lección “Virginia Woolf”.

1979 La editorial Feltrinelli publica las lecciones de Lampedusa sobre literatura francesa con el título Invito alle lettere francesi del Cinquecento, con prefacio de Alessandra di Lampedusa. Inge Feltrinelli presenta el texto en el Convegno Nazionale “Il Gattopardo 1958-1978”, celebrado en Palermo los días 30 y 31 de marzo.

1986 La revista Famiglia cristiana publica en episodios El Gatopardo, comentado por Carlo Bo.

1988 Se publica bajo el título I racconti una versión revisada y ampliada, según los manuscritos originales, de los textos Ricordi d’infanzia (cfr. I luoghi della mia prima infanzia de 1961), La gioia e la legge, La sirena (cfr. Lighea de 1961), e I gattini ciechi (cfr. Il mattino di un mezzadro de 1961) a cargo de Nicoletta Polo y con prefacio de Gioacchino Lanza Tomasi. El volumen contiene también en apéndice un fragmento de una primera versión de La sirena.

1989 Se publican en un volumen, bajo el título Il mito e la gloria, (Shakespeare and Company, Roma) y a cargo de Marcello Staglieno –autor también del epílogo–, de los tres ensayos publicados en la revista Le Opere e i Giorni.

1990-1 La editorial Mondadori publica las lecciones de Lampedusa sobre literatura inglesa con el título Letteratura inglese, en dos volúmenes: el primero se titula Dalle origini al Settecento, el segundo L'Ottocento e il Novecento. La encargada de la edición es Nicoletta Polo; se incluye también un epílogo de Gioacchino Lanza Tomasi.

1993 En un volumen titulado Scritti ritrovati se publican, a cargo de Francesco D'Orsi, una serie de artículos de crítica literaria publicados entre mayo de 1922 y noviembre 1924 en el Giornale di Sicilia, firmados por un tal Giuseppe Aromatizi. Las fechas citadas coinciden con el regreso de Lampedusa a Palermo tras la guerra. D'Orsi se muestra convencido de que el autor de dichos artículos es en realidad Giuseppe Tomasi di Lampedusa, que oculta su nombre bajo un anagrama. Andrea Vitello, autor de la introducción del volumen, se muestra más prudente, y deja la cuestión de la autoría de los artículos abierta a la pericia de los filólogos.

Según Vitello, los artículos revelan a un autor inexperto que posee una tendencia “alla drammatizzazione, all’iperbole, all’enfasi” (idem, 43), y “una certa immaturità di stile che oscilla tra una scrittura alquanto verbosa ed un barocchismo piuttosto antiquato” (idem, 45); parece un hombre tranquilo, taciturno, irónico, con una gran curiosidad intelectual. Se dan ciertas coincidencias entre dicho autor y el autor de El Gatopardo: el culto de la belleza, de la grandeza y de la personalidad heroica, que aparecen también en los artículos genoveses de Lampedusa. Sin embargo, este nunca aludió ni a estos ni a los otros artículos que aquí se mencionan.

CAPÍTULO 2

LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA

2.1. Introducción.

El 11 de noviembre de 1958 la editorial Feltrinelli publica El Gatopardo, en una tirada de 3000 ejemplares. Giorgio Bassani, escritor entonces ya conocido, es el encargado de la supervisión del texto y de la introducción, en la que destaca los méritos de la novela:

Ampiezza di visione storica unita a un'acutissima percezione della realtà sociale e politica dell'Italia contemporanea, dell'Italia di adesso; delizioso senso dell'umorismo; autentica forza lirica; perfetta sempre, a tratti incantevole, realizzazione espressiva: tutto ciò, a mio avviso, fa di questo romanzo un'opera d'eccezione. Una di quelle opere, appunto, a cui si lavora o ci si prepara per tutta la vita. ("Prefazione" a El Gatopardo, Milán, 1958, cit. Samonà, 1974, 361).

El 28 de diciembre sale una segunda edición de 4000 ejemplares, que se agota a los pocos días. En julio del año siguiente ya se han publicado 70000 ejemplares: El Gatopardo se ha convertido, según algunos, en el primer best-seller de la literatura italiana. Inge Feltrinelli acuña el término "long-seller" para designar El Gatopardo: "Fra long-seller e best-seller c'è la stessa differenza che passa fra una star e una starlett. Le prime crescono nel tempo, le seconde vengono cancellate dal tempo" (Feltrinelli, "E alla fiera del best spunta il signor long-seller", Corriere della Sera, 9 de julio de 1989, cit. Gaggio, 1992, 15). Hasta el presente se han vendido más de un millón de ejemplares, y la novela ha sido traducida a más de veinte lenguas (Vitello, 1987, 350). Un índice más del grado de popularidad que ha alcanzado la novela es el hecho de que la palabra gattopardo y sus derivados gattopardismo y gattopardesco han pasado al acervo del italiano común¹². Paola Gaggio (Perchè tanto Gattopardo?, 1992, 11) registra las huellas del mundo de El Gatopardo en los lugares más insospechados: en el ámbito de la historia, en un artículo de Fabio Troncarelli sobre las vísperas sicilianas titulado "La rivolta dei gattopardi", publicado por la revista Storia Illustrata en diciembre de

¹² Como afirma La Fauci ("Analisi e interpretazioni linguistiche del Gattopardo", Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 1993, 3-4, 1152), la palabra gattopardo se ha convertido en un lugar común habitual en el discurso político italiano, y su significado se basa, según La Fauci ("Alla ricerca dell'italiano implicito", Il telo di pangloss. Linguaggio, lingue, testi, 1994), en "una lettura distorta e gravemente sommaria" (55) del texto; un "dilagante prevalere di un'interpretazione volgare [...] che ha scarsissimo rapporto con il valore dell'opera" (55).

El primer testimonio del uso de una palabra inspirada en la novela, o mejor dicho, en una lectura superficial y distorsionada de la novela; según La Fauci ("Alla ricerca dell'italiano implicito", Il telo di pangloss. Linguaggio, lingue, testi, 1994, 55), aparece en la edición de 1963 del DELI [Dizionario etimologico della lingua italiana]. Se trata del adj. gattopardesco, definido en apéndice por Migliorini de la siguiente manera: "detto di chi, a proposito di una certa situazione politica, economica, culturale e sim., asserisce che si deve cambiare tutto, perché in realtà non cambi nulla" (La Fauci, 1993, 1154-5). Otros diccionarios modernos (la 11ª edición del Zingarelli, de 1986, la edición del Garzanti de 1987 y la del Dizionario Italiano Ragionato de 1988) parafrasean la definición de Migliorini (La Fauci, idem, 1157-8).

1989; en el ámbito de la gastronomía, la revista Ciocolata&C. (diciembre de 1991) dedica la sección “Dolci&Letteratura” a la cena solemne en Donnafugata, con un artículo titulado “Dalle pagine del celebre romanzo di Tomasi di Lampedusa, tutto lo splendore della gastronomia siciliana”; en el ámbito de la moda, la revista Emporio Armani de marzo-agosto del 1990 cita la novela; en el libro L’abito fa il personaggio (Luchetti Ed., 1992) de Mariapia Bobbioni, que habla del vestuario en la novela moderna, se comparan los diferentes trajes que viste don Fabrizio con los de don Calogero.

También en el extranjero la novela goza de gran éxito. En Gran Bretaña, en 1963, ya habían salido al mercado cinco ediciones de la novela, que además, como en Francia, había sido alabada por gran parte de los críticos (Margoni, “Il ‘Gattopardo’ in Francia”, Belfagor, 1960, 15, 529). El escritor E. M. Forster, concretamente, se muestra profundamente conmovido por la lectura de la novela:

Il principe Giuseppe di Lampedusa ha significato tanto per me che mi è impossibile presentarlo in modo convenzionale. Il suo grande romanzo, Il Gattopardo, ha sicuramente allargato gli orizzonti della mia vita, una esperienza insolita per chi è sull’ottantina. Leggendolo e rilegendolo ho capito quanti modi ci sono di essere vivo, quante porte vi sono, chiuse per uno, che il tocco di un’altrui mano può aprire” (Introducción a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Two Stories and a Memory, trad. de Archibald Colquhoun, 1966, cit. Samonà, 1974, 415).

En el año 1985, en el semanario Tuttolibri se publican los resultados de una encuesta realizada en veinte países. Las preguntas de esta encuesta son dos: cuál es la novela más leída del siglo XX, y cuál es la más apreciada. Los resultados son los siguientes: El Gatopardo es la segunda novela más leída después de La coscienza di Zeno de Italo Svevo; es la más apreciada.

2.2.El debate crítico (1958-60)

Durante los meses siguientes a la publicación de El Gatopardo, numerosos intelectuales, escritores e incluso políticos italianos reseñaron y criticaron la novela. En Italia hay más de trescientos artículos y ensayos sobre la misma. La mayor parte datan de los años 1959 y 1960; muchos de ellos eran producto de lecturas rápidas y superficiales. Como señala Paola Gaggio (1992, 59), se trataba casi siempre de “interventi polemici” que raras veces aportaban comentarios o sugerencias útiles para la comprensión de la novela.

Gran parte de los artículos consistían en meras reseñas publicadas en la prensa no especializada. Algunos abundaban en detalles sensacionalistas acerca de la biografía del autor (Bertone, 1995, 91), lo que, unido a la carencia de documentos o noticias fidedignos acerca del mismo, fomentó la difusión “ingenua e spontanea di una sorta di mistero umano e letterario” (Bertone, 1995, 92) que contribuyó a la popularidad de la novela y a erigir “quello che è stato chiamato il ‘caso’ Lampedusa” (Bertone, 1995, 92), que superó los límites del ámbito literario. Para Cadioli (“Una narrativa da centomila copie”, L’industria del romanzo, 1981, 74) es significativo el uso de las palabras segreto, mistero, enigma en los títulos de algunos de estos artículos: “Nessuno sapeva il segreto di quel signore silenzioso” (Corriere della sera, 25 de junio de 1959), “L’enigma del Gattopardo” (idem, 11 de julio de 1959), “Il mistero del Gattopardo” (Il Messaggero, 11 de junio de 1959).

Llegados a este punto, y para comprender el desarrollo del debate crítico surgido alrededor de El Gatopardo, que describiremos más adelante, será pertinente trazar un breve panorama del clima político, cultural y literario alrededor del año 1958.

Recuérdese que el neorrealismo, surgido en Italia hacia 1930, había dominado el panorama literario de la posguerra, dando sus mejores frutos entre 1945 y 1950. Según la concepción neorrealista, el escritor debía realizar una crónica que reflejara los aspectos más crudos de la sociedad, con el fin de sensibilizar al lector. Una definición más cercana podría ser esta:

è una tendenza letteraria [...] che, all'autobiografismo critico-lirico dei "frammentisti" e dei "saggisti" della Voce e della Ronda, e ai modi evocativi, al paesaggismo elegiaco della letteratura allora dominante, intendeva contrapporre la rappresentazione strenuamente analitica, cruda, drammatica di una condizione umana travagliata, fra volontà e velleità, dall'angoscia dei sensi, delle convenzioni della vita borghese, dalla vacuità e noia dell'esistenza (Bocelli, A., Inchiesta sul neorealismo, en Manacorda, 1996 [vol. 1], 236).

A partir de 1950 el neorrealismo comienza a dar muestras de languidez, agotándose en la repetición monótona de las mismas fórmulas y de los mismos temas: guerra, resistencia, posguerra (idem, vol. 2, 49).

Esta crisis que afectaba al neorrealismo no era sino el reflejo de otra que afectaba a la izquierda italiana. La desilusión de las expectativas de renovación de la sociedad que esta había forjado durante la Resistencia se habían desvanecido con el ascenso de los democristianos al poder en las elecciones del 18 de abril de 1948. Por otra parte, en el año 1956 tuvieron lugar una serie de acontecimientos políticos que agudizaron la crisis entre los marxistas italianos y provocaron el abandono de las filas del Partido Comunista Italiano por parte de muchos intelectuales: el XX congreso del PCUS, en el que Krushev anunciaba la desestalinización, y la intervención soviética en la insurrección del 23 de octubre en Budapest.

Paralelamente, resurge el debate sobre la función del escritor y de la literatura en la sociedad. Pero la renovación de la literatura llegaría por vías distintas del neorrealismo. Por una parte, los escritores y críticos reunidos en torno a las revistas Officina (1955-59, de Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti y Roberto Roversi) y Menabò (1959-1966, de Elio Vittorini e Italo Calvino), aún sostenían que la literatura debía mantener un compromiso con la sociedad, pero buscaban nuevas poéticas. En el extremo opuesto, una serie de escritores más jóvenes (Giuliano, Porta, Sanguineti, Pagliarani), a los que los críticos llamaban "neovanguardistas" y que más tarde constituirían el "grupo 63", colaboradores de la revista Il Verri (de Luciano Anceschi, fundada en 1956), buscaban

la ruptura por medio de la experimentación con el lenguaje, abiertos a las vanguardias extranjeras y desvinculados de la noción de compromiso. Su precursor era Carlo Emilio Gadda, que con la novela Quer pasticciaccio brutto di via Merulana (1946) marcó la ruptura con las formas narrativas clásicas.

La aparición de una novela como El Gatopardo, que parecía ignorar tanto las tendencias literarias entonces vigentes en Italia¹³ como los encendidos debates de los intelectuales, provocó un gran estupor entre los críticos. Una de las cuestiones en las que estos se centraron fue precisamente dónde colocar la obra, si hacia el lado de los innovadores o de los tradicionales, de los escritores sicilianos o de los escritores extranjeros, y de cuáles entre ellos; de los escritores de izquierdas o de los de derechas. Es decir, que suscitó, para expresarlo con Samonà, una especie de “imbarazzo classificatorio” (1974, 5). Es más: podría decirse sin caer en la exageración que tuvo un efecto revulsivo en el ámbito cultural de la izquierda italiana:

al torto di esser nato come scrittore fuori dalle istituzioni letterarie –salottiere, universitarie o partitiche che fossero–, Lampedusa aggiungeva quello, veramente irreparabile se non nel lungo periodo, di porre problemi atipici: era arcaico o moderno? era reazionario o no? era “ben scritto” o sgrammaticato? era realista oppure obiettivamente [...] antirealista? storico o astorico? naturalista o intimista e analitico? Ottocento o Novecento? e se Novecento, quale mai decennalità letteraria? (idem, 17-8).

Ante la gran sorpresa de los intelectuales de izquierdas, la mayoría de las críticas surgidas en los primeros meses fueron positivas. Hubo en un primer momento una serie de críticos de peso, como Carlo Bo, Eugenio Montale, Leone Piccioni, Arnaldo Bocelli, Giuseppe De Robertis, Luigi Blasucci, Geno Pampaloni, Giorgio Barberi Squarotti y Anna Banti, que se aproximaron a la obra desde una perspectiva estrictamente literaria, libre de prejuicios políticos (Samonà, 1974, 16). Baldacci, por ejemplo, lo celebra como

¹³ Lo que expresó sarcásticamente el crítico Roberto Bazlen en una carta a Sergio Solmi, fechada el 7 de mayo de 1959: “non rientra nella categoria delle opere con polenta a due centimetri sotto la superficie” (“Tomasi di Lampedusa”, Lettere editoriali, 1968 [1959], 37, cit. Bertone, 1995, 92-3).

una bocanada de aire fresco en el panorama de las letras italianas: “un’eccezione felicissima” que rompe “il tedio e l’insofferenza per la produzione corrente” (Baldacci, “Tomasi di Lampedusa”, Letteratura e verità, 1963 (1959), 222 y 225, cit. Bertone, 1995, 92)¹⁴.

Carlo Bo es el autor de la primera reseña, de signo favorable. En ella afirma que El Gatopardo es “un libro per molti versi più che notevole, un libro d’eccezione nel miglior senso della parola, tale da costituire non soltanto un caso ma anche da autorizzare il senso di una rivelazione” (“La zampata del Gattopardo”, La Stampa, 26 de noviembre de 1958, cit. Samonà, 1974, 362).

Eugenio Montale también alaba la novela: “Formalmente quasi perfetto, rivela un artista maturo e aggiornatissimo”, aunque subraya algún defecto en su estructura: “ma nel taglio, nel succedersi dei singoli episodi non è sempre armonioso e proporzionato” (“Il Gattopardo”, Corriere della Sera, 12 de diciembre de 1958, cit. Samonà, 1974, 365). Juzga inferior, especialmente, la parte V (la del viaje de padre Pirrone a San Cono), opinión que compartirán muchos otros críticos. Todo ello le lleva a preguntarse si no será El Gatopardo “la riduzione di un romanzo-fiume che dal Lampedusa non fu mai scritto”, reducción mental que causa el mencionado desequilibrio, pero que también es síntoma de su modernidad, y lo aleja de la “lieve patina di noia” de la novela histórica tradicional, siendo la materia y la inspiración de la novela, con todo, “il senso della storia, il trapasso delle generazioni, l’avvento delle nuove classi e dei nuovi miti, il declinare della nobiltà feudale” (idem, 366).

Aquí aparece ya uno de los temas más manidos por la crítica: la relación de El Gatopardo con la novela histórica tradicional, y sobre todo con la novela Los Virreyes de Federico de Roberto.

¹⁴ Dada la dificultad de acceder a muchos de los artículos críticos de esta primera etapa, a menudo citaremos a partir de las antologías críticas que figuran en las obras de Samonà (1975) y Bertone (1995).

A pesar de las objeciones que pone a “un’architettura che gli americani direbbero *ginger bread*, bislacca”, y a la que se podrían añadir o suprimir algunas escenas, concluye que se trata de un libro

di sorprendente unità spirituale: il libro di un gran signore, di un grande *snob* nel più alto significato della parola, di un uomo che tutto ha compreso della vita, di un poeta-narratore dotato di una implacabile chiaroveggenza e di un sentimento dell’esistenza ch’è insieme stoico e profondamente caritativo (idem, 369).

Pone de relieve también la habilidad del escritor como pintor de paisajes y de interiores, y la capacidad de “far vivere una folla di figure che sono troppo vere, per essere semplicemente ‘veriste’”; en su opinión se trata de uno de los escasos libros de los últimos diez años que merecen varias relecturas (idem, 369).

Leone Piccioni hace hincapié en la distancia que separa al narrador del protagonista, cuestión que, según Bertone (1995, 94), es importante subrayar, ya que la identificación de narrador y protagonista ha constituido uno de los errores más frecuentes entre la mayoría de los críticos. Para Piccioni, El Gatopardo tiene “lo stesso ardore e il piglio e la novità della trepida opera giovanile”, así como “la capacità riflessiva di riconnettere tutte quelle cose e quelle osservazioni ad un centro di chiara illuminazione, [...] ed insieme con il possesso di una straordinaria maturità tecnica” (“Il Gattopardo”, Prospettive meridionali, diciembre de 1958, cit. Samonà, 1974, 363). Según su opinión, las partes V y VIII, es decir, las dedicadas respectivamente al padre Pirrone y a las hijas del príncipe, son de menor calidad. En cuanto al estilo, es “modernissimo e caldo, ampio e accogliente, non mai però ingombro” (idem, 364).

Goffredo Bellonci considera que la novela “rivela un maestro” y que “è davvero un dono principesco agli Italiani e alla nostra letteratura” (“La rivoluzione del Gattopardo”, Il Messaggero, 27 de diciembre de 1958, cit. Samonà, 1974, 370). Destaca como única

nota discordante la parte V. Como se puede observar, la pertinencia o no de esta parte en la estructura de la novela es otra de las cuestiones tópicas de la crítica lampedusiana.

De Robertis (“*Il Gattopardo*”, Altro Novecento, 1962 [1959]) comienza su intervención con una alabanza: “Bel romanzo, veramente, con un che di ricco e di strano” (idem, 325). Destaca en la novela una “finezza d’arte vera”, “una vivace fantasia [...] che solleva la pagina, sì che propriamente rida”, “un dono di poesia” (idem, 325), si bien se lamenta de que el autor no pudiera trabajarla más. A lo anterior se une la “finezza d’osservazioni morali (quasi il connettivo del tutto); e alto ‘pathos’, a certi punti” (idem, 326). El punto culminante de la novela, a su juicio, es la conversación entre Chevalley y el príncipe en la parte IV (idem, 326). De Robertis pone el acento en la belleza de la lengua de la novela: “un linguaggio nativo, nuovo, splendente (che proprio dà luce): la novità prima, anzi primordiale, del libro” (idem, 328).

Luigi Blasucci realiza una crítica bien matizada que se abre con una nota positiva: “la concezione e lo stile del *Gattopardo* dimostrano ampiamente la presenza di una vivissima intelligenza critica” (“Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*”, Belfagor, enero de 1959, 118).

Si bien según Blasucci el tema tratado en el El Gatopardo y en Los Virreyes es semejante, ambas novelas difieren claramente en el tratamiento de los personajes, en el estilo y en la técnica narrativa, que en el El Gatopardo procede “a sbalzi” (idem, 119), y no como una “narrazione continua, secondo il modulo classico del romanzo ottocentesco”, que es el caso de Los Virreyes (idem, 119). Si hay que hablar de semejanzas literarias, Blasucci propone más bien autores del siglo XX, a los que ya han aludido otros críticos: Proust en cuanto a las técnicas de temporalización, sobre todo en las partes del baile (VI) y de la muerte del príncipe (VII); Forster, Brancati, Lo Jovine.

Blasucci sabe diferenciar entre autor y personaje: “Don Fabrizio ci è presentato in una luce insieme ironica e affettuosa” (idem, 118); tampoco cae en la tentación de encasillar

la novela en el membrete de novela histórica: “Il libro è, nel suo nucleo essenziale, la biografia di un nobile siciliano, ambientata negli anni che vanno dallo sbarco dei Mille al compimento dell’unità italiana” (idem, 118), aunque tampoco en el de novela psicológica: “perché non riusciamo a considerare come puramente fenomenico l’elemento storico presente nei primi capitoli [...]. Né d’altra parte l’ultimo capitolo [...] potrebbe trovare giustificazione entro una linea interpretativa esclusivamente biografica e psicologica del romanzo” (idem, 121).

No propone una interpretación rígida y unívoca; más bien subraya que en la novela existe un “nodo di sottili contraddizioni insieme ideologiche e stilistiche” (idem, 120). Para Blasucci, el mayor mérito del libro es, precisamente, “questo contrappunto di biografia privata e di quadro storico, di psicologia di un personaggio e di costume di un’epoca”, que hace que el relato se desarrolle “con misurato vigore, e i particolari descrittivi si susseguono pieni di significato” (idem, 119). Este contrapunto presenta un admirable equilibrio en las tres primeras partes, pero comienza a desequilibrarse en la cuarta, en la que

la iniziale giustificazione storico-sociale dell’episodio (il fidanzamento dei due giovani [...]), diventa in certo modo un pretesto a sapientissime divagazioni descrittive, di una eleganza e di una grazia musicale incomparabili, in cui vibrano note di una sensualità e di una malinconia tutt’altro che storicamente distaccate (idem, 119-20);

y, especialmente, en la quinta, la del viaje del padre Pirrone a San Cono, que se sale de “la linea d’interesse del racconto”, y a la cual, a su juicio, se le puede objetar la falta de unidad de acción según el canon aristotélico (idem, 120). En la parte sexta comienza a perfilarse la escisión entre biografía e historia, de modo que el elemento psicológico se convierte en el dominante (idem, 120).

A pesar de los desequilibrios notados, Blasucci termina su artículo llamando la atención sobre “la musicale squisitezza delle pagine sugli amori di Tancredi e Angelica”, y afirmando que las páginas que relatan el viaje de padre Pirrone a su pueblo natal “sono

artisticamente notevoli, per quella fusione saporosa di umanità e di arguzia” (idem, 121).

Geno Pampaloni, crítico católico, es “uno dei primi e più convinti ‘gattopardisti’” (Samonà, 1974, 385). En su artículo “Il Gattopardo (o anche: les lendemains qui ne chantent pas)” (Comunità, febrero de 1959, cit. Bertone, 1995, 96), sitúa El Gatopardo en la línea de la novela comprometida de posguerra, interpretando el pesimismo de la novela como un mensaje de caridad y esperanza. Según Pampaloni, de El Gatopardo se puede extraer, independientemente del punto de vista desde el que se considere (marxista, católico o meridionalista), “una lezione di impegno critico storico [...], oppure spirituale” (idem, 96). Para Bertone, la lectura de Pampaloni demuestra que la novela es capaz de mover a la reflexión a lectores de muy distintas tendencias (idem, 96).

Bàrberi Squarotti, en un análisis profundo y agudo de la novela (“Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*”, Il Verri, febrero de 1959, 85-8), propone una “definizione non condizionata, libera, dei suoi caratteri essenziali” (idem, 85). En primer lugar destaca “il ritmo saggistico del discorso, fondato su un accuratissimo calcolo critico della parola, guidata da una lucidità razionale di eccezionale impegno” (idem, 85) en el tratamiento de la historia, la clase aristocrática, los personajes, y que culmina en el diálogo entre el príncipe y Chevalley (parte IV). Esta intención crítica no se agota en los hechos del pasado, sino que el autor, que ve en la historia reciente una repetición de hechos antiguos, teje una densa red de alusiones y referencias entre el pasado remoto y el pasado reciente, que mantiene la tensión de las páginas y confiere al libro “quel tono di furore non placato, di accanimento, di non pacificato dolore e di partecipata sofferenza di fronte ad avvenimenti tanto lontani quanto a nuda datazione, eppure amari e vivi ancora, da non concedere riposo e rasserenarsi di definizioni e di sistemazioni storiche” (idem, 85). De manera que la dominación borbónica, la conquista garibaldina y la política de la Italia unida se hallan estrechamente relacionadas con el fascismo, la

ocupación aliada y la política reciente, “senza che mai il fatto e il dolore contemporaneo prevalgano sul rigore della ricostruzione del passato” (idem, 85-6).

Destaca también la ironía como una “auténtica lente attraverso la quale le vicende i personaggi gli oggetti stessi sono esaminati” (idem, 86), que por ser “il segno di un disinganno assoluto, senza speranza, di una sfiducia totale nella storia” (idem, 86), anula en el príncipe la capacidad de actuar. El complemento de esta ironía es, según Barberi Squarotti, una “commossa pietà, che circola intorno ai personaggi” (idem, 87), que nace de “una memoria assidua della morte” (idem, 87). De manera que “Una grande poesia funebre circola in tutto il romanzo [...], investendo di sé l’intera simbologia figurativa” de la novela (idem, 87-8) y que constituye “il tema supremo del *Gattopardo*, la ragione ultima della sua poesia” (idem, 88).

Anna Banti (Il ‘caso’ del *Gattopardo*”, *Opinioni*, 1961[1959], 187-95) propone un acercamiento al El Gatopardo libre de prejuicios ideológicos. Como muchos otros críticos, se ocupa de los antecedentes o influencias del El Gatopardo: da por sentada la similitud temática entre Los Virreyes y la novela de Lampedusa, y en cuanto a Proust y James, han ejercido tan poderosa influencia sobre todos los narradores del mundo – incluso sobre aquellos que no los han leído– que citarlos, advierte Banti, es tan banal como señalar que Petrarca sigue influyendo en los poetas contemporáneos. La Banti insiste más bien en la “affinità spirituale” (193) que une El Gatopardo con la novela de Verga Mastro don Gesualdo, no tanto por el tema que tratan como por la ironía que fluye en la prosa de ambos, que según la autora “è dello stesso ceppo” (idem, 194).

También encuentra afinidad entre Lampedusa y Manzoni: “I soliloqui del principe –e quelli del gesuita– procedono con il ritmo di quelli di Don Abbondio; l’indagine psicologica, acuta ma discreta [...] ha il tono medesimo con cui il Manzoni compie le sue caute analisi” (idem, 195).

Como conclusión, refiriéndose a la relación de Lampedusa con las corrientes literarias, subraya que “non si curava di mode, non pensava ad ‘inserirsi’, insomma era un uomo libero” (idem, 195).

Hasta aquí hemos reseñado algunas de las primeras críticas de la novela. La segunda fase del debate se caracteriza por los vehementes enfrentamientos entre “i portavoce di scuole e fazioni” (Bertone, 1995, 98). La reacción de los más importantes escritores o críticos de formación marxista, como Leonardo Sciascia, Elio Vittorini, Mario Alicata, Franco Fortini o Alberto Moravia, fue negativa. En ocasiones, su rotundidad era directamente proporcional al éxito de la novela, cuyo error fatal había sido hablar mal de Garibaldi, siendo una de las premisas indiscutibles del “arco costituzionale” de la cultura italiana de entonces trazar un paralelismo entre el Risorgimento y la Resistencia, y concebir esta como un segundo Risorgimento (Samonà, 1974, 6).

Estos escritores formaban parte de la “*intelligentsia* radical italiana, que había logrado prácticamente el monopolio de la producción literaria del país después de la II Guerra Mundial” (Gilmour, 1994, 196), y atacaban, además de un presunto conservadurismo ideológico subyacente al texto, su atraso y su tradicionalismo en materia poética, de modo que “Una novela que era fácil de leer, con personajes bien definidos y una sintaxis convencional, escrita por alguien que no adjudicaba ningún papel al realismo socialista o al experimentalismo de vanguardia, estaba destinada a convertirse en anatema para muchos intelectuales” (idem, 197).

Detractores y defensores se enzarzaron en una polémica sobre dichas cuestiones, de manera que la sustancia de algunos artículos eran poco más que la refutación de las tesis de otras personas (idem, 195).

Antes de la intervención de Vittorini, que provocará un recrudecimiento de la polémica (Samonà, 1974, 372), las críticas de Salinari (“Il Gattopardo”, Vie Nuove, 10 de enero de 1959, cit. Samonà, 1974, 374) y de Michele Rago (“Il Gattopardo”, L’Unità, 3 de

enero de 1959, cit. Samonà, 1974, 372-4) son moderadas. Es original el argumento que emplea Rago para no insistir en las afinidades literarias de Tomasi: recuerda cómo el poeta Montale, refiriéndose en cierta ocasión a las obras que habían influido en su poesía, había advertido que sus poemas eran “come funghi nati in un bosco”, añadiendo con ironía que dicho bosque “non era vergine: era stato concimato da molte esperienze e letture” (cit. Samonà, 1974, 374).

Las intervenciones de Leonardo Sciascia también encendieron los ánimos. En primer lugar, en un artículo publicado en 1959 (“*Il Gattopardo*”, *Pirandello e la Sicilia*, 1996, 175-87), tras reconocer que Lampedusa había sido un gran literato (idem, 175) y que *El Gatopardo* es “Un libro che ci affascina, che ci diverte, che ci fa riflettere” (idem, 178), critica la visión de la historia de Lampedusa, caracterizada por un “raffinato qualunque” (idem, 183) debido a su condición aristócrata. También critica la visión de Sicilia que, según él, se desprende de la novela: “La Sicilia del *Gattopardo* ha un vizio di astrazione –come dire?– geografico-climatica” (idem, 177).

Años más tarde, en 1968, en un debate organizado por el periódico palermitano *L’Ora*, Sciascia admitió públicamente haber cambiado de opinión respecto al texto, y declaró estar de acuerdo con la visión de la historia que emana del mismo, justificando su crítica anterior con razones de carácter histórico-político. En una carta que envió a Samonà explicó este cambio de opinión respecto a la novela (Samonà, 1974, 412-3). Samonà emplea cierta dosis de sarcasmo al referirse a la toma de Praga por las tropas soviéticas el 21 de agosto de 1968 como posible desencadenante de la nueva admiración de Sciascia por Lampedusa:

Tornando ancora alla circostanza che lo scritto del ‘59 è riportato, senza una riga indicante ripensamenti, nell’edizione di *Pirandello e la Sicilia* del giugno 1968, si può supporre che nella conversione lampedusiana di Sciascia le truppe del patto di Varsavia abbiano giocato un ruolo inopinato ma determinante (Samonà, 1974, 411).

Un capítulo importante del “caso Gattopardo” y de la historia de la recepción del texto es el que protagonizó Vittorini, a quien se había responsabilizado del rechazo de la novela en dos ocasiones.

En una declaración al periódico Il Giorno (“Vittorini confessa: scrivo i libri ma penso ad altro”, 24 de febrero de 1959, cit. Samonà, 1974, 377-8), Vittorini justificó su rechazo aduciendo motivos discutibles, que tenían que ver incluso con la edad del autor, y provocando a continuación una gran polémica en la que los críticos de izquierda se dividen, “perdendosi nei meandri della discussione teorico-ideologica” (Bertone, 1995, 108). Merece la pena, dada la importancia del texto y las consecuencias que traerá, reproducir un fragmento largo:

Il libro è certo piacevole, e si pone senza dubbio su un elevato livello letterario, ma non è di “alta” statura. Fosse uscito intorno al 1930 si potrebbe collocarlo nella storia letteraria un po’ più su (ma anche tanto più a destra) delle fatiche di Nino Savarese. Uscito oggi finirà per restarne al di sotto. È una seducente imitazione dei “Viceré” di De Roberto, a livello della prosa dei cosiddetti “rondeschi”. Poi io non posso soffrirne, in particolare, diverse cose [...]. Quel “senno di poi”, per esempio, che l’autore ha messo dentro al suo personaggio, e anzi addirittura sulla sua bocca, invece di profonderlo (come sarebbe stato veramente da romanzo storico) nelle cose intorno a lui. Oppure, per fare un altro esempio, quella sua concezione della morte [...] che è così vecchia e scontata, così antiquatamente patetica, perfino con la bella donna che appare in ultimo come s’è visto addirittura nel film sulla vita di Toulouse-Lautrec. Oggi è ben altro il modo in cui gli uomini temono e aspettano la morte, e l’accettano. Per questo, e per il resto che taccio, io preferisco al “Gattopardo” non solo il libro di Calvino (pur se in gran parte già edito) ma anche la ristampa dei “Racconti” di Romano Bilenchi, e anche “Il soldato” di Carlo Cassola, e anche “Il ponte della Ghisolfia” di Testori. Sono tutti e quattro tanto più vitali e tanto più nella nostra storia. Ci dicono qualcosa di ancora non risaputo. Non lasciano il tempo che trovano. Mentre il “Gattopardo”, e lo dico non senza rispetto, lo lascia proprio tale e quale lo trova, il tempo.

Para Bertone (1995, 100-1), el comportamiento de Vittorini es un ejemplo de la cerrazón ideológica y del provincianismo de la cultura italiana de la época.

El 10 de marzo de 1959, Alessandra di Lampedusa responde a Vittorini con una carta al mismo periódico (“Lettera al Direttore”, Il Giorno, cit. Samonà, 1974, 378-9), acerca de la alusión de este a la película La vita di Toulouse-Lautrec como fuente de inspiración de la escena de la dama que simboliza la muerte en la parte VII de El Gatopardo. La viuda de Lampedusa afirma, en primer lugar, que ni ella ni su esposo conocían dicha película, y que para dicha escena este se había inspirado en una de las poesías de Fet – célebre poeta ruso del XIX, amigo de Tolstoi– en la que aparece la muerte representada por una joven diosa de la mitología griega. Tras lo cual, concluye duramente: “mi meraviglia che il signor Vittorini, critico letterario, abbia dimostrato più conoscenza della letteratura filmistica che dei classici stranieri” (idem, 379).

Más tarde, Vittorini explicó a Vitello las razones de sus dos rechazos en una carta (fecha el 13 de julio de 1962, cit. Vitello, 1987, 237-8): no había considerado adecuado publicar el texto de Lampedusa, que juzgaba anacrónico y tradicional, en la colección editorial que dirigía, I Gettoni, que apostaba por la literatura innovadora y experimental¹⁵; mientras que la segunda vez que tuvo el texto entre sus manos, a través

¹⁵ Este es el contenido de la carta de Vittorini:

“Gent.mo Dr. Vitello:

effettivamente mi è capitato di prendere due volte in considerazione il ‘Gattopardo’ di Tomasi di Lampedusa. La prima volta (me lo aveva inviato Flaccovio) per la collana ‘I Gettoni’ di Einaudi, e in questa sede lo rifiutai per non contraddire il discorso culturale che con quella collana andavo impostando: è quel che scrissi a Tomasi nella lunga lettera con cui gli davo conto del mio esame*. La seconda volta per le collane della Mondadori. Ma da Mondadori io non ho mai scelto attività di lettore: il mio compito, qui, è sempre stato quello di dirigere e coordinare il lavoro dei vari consulenti, sicché, generalmente, mi limito ad avanzare suggerimenti editoriali sulla base dei giudizi di merito dei critici che collaborano con la casa editrice.

Il suggerimento che diedi a Mondadori, a proposito del ‘Gattopardo’, fu che, ritenendo (per la conoscenza diretta che ne avevo, oltretutto, avuta in quell’altra sede) il libro pregevole e commercialmente valido, a mio parere valeva la pena di acquistarlo. L’editore avrebbe dovuto chiedere all’autore un certo lavoro di revisione, assicurandosi però che Tomasi di Lampedusa gli rispedisse il testo. Perché l’editore non abbia seguito il mio suggerimento, ancora oggi non lo so. [...]

La ringrazio e la saluto molto cordialmente,

Elio Vittorini

* Debbo dirle di più? Io da quando scrivo mi sono sempre battuto per un rinnovamento moderno della letteratura. Lei capisce dunque che non posso impormi di amare scrittori che si manifestino entro gli

de la editorial Mondadori, Vittorini no tenía la responsabilidad directa en la decisión sobre la publicación del texto, ya que su función en esta editorial era meramente dirigir y coordinar a los asesores, por lo cual se había limitado a proponer al editor de Mondadori que sugiriera al autor una revisión que limara los defectos del texto.

Pero como afirma Vitello, en su explicación Vittorini invirtió el orden de los hechos. En realidad había sucedido al revés: primero había examinado el texto para la editorial Mondadori, y después para la editorial Einaudi. Pero lo que más sorprende a Vitello es la diferencia de comportamiento que muestra Vittorini frente a las dos editoriales: mientras que en el caso de la editorial Einaudi su criterio había sido ideológico, más personal, para la editorial Mondadori había adoptado un criterio profesional, que le llevó a escribir que el libro era “pregevole e commercialmente valido” (idem, 238-9).

Mario Alicata, líder cultural del PCI, critica a Vittorini por haber rechazado El Gatopardo “in nome d’una pseudomodernità” (Samonà, 1974, 375). Aunque opina que el primer capítulo es un “colpo di straordinaria maestria” (“Il principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano”, Il Contemporaneo, abril de 1959, cit. Samonà, 1974, 375), predomina en su artículo la crítica negativa hacia el contenido. Partiendo del ideal de la novela histórico-realista, considera que el gran defecto de El Gatopardo es su concepción reaccionaria de la historia, de manera que “quello che avrebbe potuto essere un grande romanzo storico si tramuta in un raffinatissimo esercizio letterario [...] il decadentismo cacciato dalla porta rientra dalla finestra” (idem, 376).

Enrico Falqui da otro ejemplo de rechazo virulento de la novela. Centrándose también en la ideología y la visión de la historia, rechaza el pesimismo de la obra, alegando que “per il Tomasi tutto deve continuare ad andare di male in peggio” (“Il ‘Gattomorto’”, Il Tempo, 30 de mayo de 1959, cit. Samonà, 1974, 382). Sosteniendo la identificación entre autor y protagonista, afirma: “Del Gattopardo-Tomasi noi non condividiamo

schemi tradizionali. Il ‘Gattopardo’ avrei potuto amarlo solo come opera del passato che oggi fosse stata scoperta in qualche archivio (Carta de Vittorini a Vitello, 13 julio 1962, cit. Vitello, 1987, 237-8).

l' 'illuminato edonismo spirituale' e tanto meno sottoscriviamo la 'bestemmia' di portar odio all'eternità" (idem, 382). Además, el texto es "Estraneo alla tematica e alla problematica della narrativa contemporanea [...]. Al bisogno d'una coraggiosa lezione di vita, il *Gattopardo* risponde con un 'corteggiamento della morte'" (idem, 383). Samonà rechaza el tono rotundo de este crítico, que a su juicio se comporta como un funcionario de la literatura que rechaza sistemáticamente a los pesimistas: "è contro i pessimisti, e quindi del loro dir poco gli cale" (idem, 384).

Franco Fortini, si bien admite la calidad de ciertos episodios y ciertos aspectos del texto: "una sua architettura rigorosa" ("Contro 'Il Gattopardo'", *Saggi italiani*, 1987[1959], 264), "il meglio è forse nei rapidi affondi verso il futuro, che fanno intravedere in un lampo i decenni avvenire" (idem, 265), lleva a cabo una crítica bastante dura de los contenidos, partiendo de la premisa, como tantos otros, de que el príncipe Fabrizio es portavoz del autor (idem, 261), y atribuyendo a este las características de aquel.

En primer lugar, nota que los personajes secundarios acusan, frente al príncipe Fabrizio, una falta de dimensión, un "appiattirsi" (idem, 262) debido a que desempeñan una simple función coral (idem, 262), y a que su fin es "apologetico nei confronti di Salina e dell'autore" (idem, 262).

También la historia, según Fortini, está en el texto instrumentalizada y minusvalorada: los acontecimientos garibaldinos y los relativos al Risorgimento resultan "ridotti e ridicolizzati" (idem, 263); aunque el juicio negativo sobre los mismos esté justificado desde el punto de vista histórico, "ha una funzione ideologica ben precisa: l'apologia del 'sempre uguale' a partire dal sempre diverso" (idem, 264).

Refiriéndose ya a la recepción del libro y al contexto cultural existente en el momento de su publicación, se muestra irritado por su éxito, que explica en parte por la atracción

que las maneras aristocráticas descritas en él suscitan entre los críticos, y en parte porque su publicación coincidió con “una particolare contingenza della cultura italiana: trionfo di una destra letteraria composta in gran parte di elementi della ex sinistra” (idem, 268). Por cierto, no puede evitar afirmar rotundamente que El Gatopardo es la novela de “un radicale di destra” (idem, 270). Lo mismo hará Moravia, que califica la novela como “un libro di destra” (cit. Aragon, “‘Il Gattopardo’ e ‘La Certosa’”, Rinascita, 30 de marzo de 1960, cit. Samonà, 1974, 389); más adelante, en un artículo publicado el 7 de abril de 1963 (“L’erede rosso del Gattopardo”, L’Espresso, en Samonà, 1974, 414), Moravia juzga la novela como un “classico minore” (idem, 414) y considera que la visión del Risorgimento por parte del autor “sfiora il qualunque sia pure temperandolo di aristocratica e colta eleganza” (idem, 414).

Renato Barilli (“Il Gattopardo”, Il Mulino, 1964, abril [1959], 88) se detiene en la cuestión de la originalidad de El Gatopardo, insistiendo en la filiación de la novela de Lampedusa en la corriente de la narrativa meridional e incluso en la novela decimonónica. En particular, afirma que El Gatopardo tiene en común con ciertas novela de Verga, como La roba o Malaria,

il mito di una Sicilia letale e funerea: quel mito che Verga ha calato negli oggetti e nei lineamenti del paesaggio offrendolo in una presentazione violentemente drammatica [...]. Ed è questo mito [...] un mito di morte e di postrazione, l’affermazione di uno stato deietto di natura che la storia non può smuovere, animare, ma solo coprire illusoriamente di pigmenti cangianti che al di là della loro apparente dinamica rinviano all’inerte staticità del fondo (idem, 409).

Este mito, en la novela de Lampedusa convertido en reflexión y en teoría, sirve al príncipe Fabrizio como justificación de su pasividad contemplativa.

Para Barilli, los críticos que han visto en Lampedusa “un proustiano, un acuto conoscitore di tecniche novecentesche” (idem, 406), han ido demasiado lejos en sus conclusiones, fruto de análisis precipitados y poco minuciosos. Por ejemplo, si bien es cierto que la narración “non è continua come nel romanzo ottocentesco”, sino que está

tejida con “brevi sezioni ritagliate nel flusso di vita dei protagonisti” (idem, 407), también observa que, excepto la primera parte, en el resto del texto no llegan a desarrollarse con éxito las huellas de “il rigore analitico proustiano, la dilatazione del tempo e l’esclusione di avvenimenti clamorosi così da giungere alla composizione di romanzi ‘fatti di niente’” característicos de Virginia Woolf (idem, 408); así que en El Gatopardo, el uso de técnicas de la novela contemporánea se limita a “direzioni appena imboccate” (idem, 408). Según Barilli, la novedad más importante que presenta El Gatopardo respecto a la novela meridional tradicional estriba en que el personaje del príncipe Fabrizio “è anche coscienza”, y no solo un “oggetto naturalistico” visto desde el exterior” (idem, 409).

Más bien Lampedusa, partiendo de la tradición de la narrativa meridional, se propuso “inserire su questo vecchio tronco le innovazioni novecentesche”. Es decir, que a “la naturalistica parabola negativa di una famiglia, la pittura di ambienti, di relazioni sociali, la ricostruzione dei fasti mondani” (idem, 409), se añaden técnicas nuevas: “l’analisi introspettiva, la sezione causale della continuità della ‘durata’, la *causerie* cinica, ironica, corrosiva” (idem, 409). Para Barilli, Lampedusa es “un intelligente e aperto riformista, che non vuol rompere con una tradizione, ma anzi porsi nei suoi confronti come epigono, come estenuatore ” (idem, 407). Y es precisamente esta tentativa de renovación de temas e instrumentos tradicionales lo que hace que sin ser El Gatopardo una obra absolutamente innovadora, haya logrado “una conveniente temperatura umana e affettiva [...] alla quale è stato possibile raggiungere una sintesi efficace e persuasiva” (idem, 410).

Pampaloni, en un segundo artículo, lamenta que a Lampedusa no se le ahorren “il veleno dei letterati, la baraonda delle invidie, delle speculazioni, delle lodi e degli attacchi pretestuosi e snobistici” (“Destra e sinistra in letteratura”, Comunità, mayo-junio de 1959, cit. Samonà, 1974, 384). Considera que el juicio de Vittorini sobre El Gatopardo –como en general los de los críticos de izquierdas– es “sbagliato, ingeneroso e, alla fine, autolesionista” (idem, 384).

En cuanto al juicio proferido por Vittorini de que Tomasi di Lampedusa es un autor trasnochado en cuanto a las técnicas y la temática, Pampaloni se pregunta si “per essere presi sul serio a sessant’anni occorre avere fatto carriera sulle gazzette come nella burocrazia per divenire capo-divisione” (idem, 385). Dirigiéndose a Vittorini, dice: “qui non c’è, o mi sbaglio, carissimo Vittorini, né destra né sinistra: c’è l’allarme, lo ‘scandalo’, di una verità umana sospinta nel suo ridotto ultimo, la solitudine e la morte” (idem, 385). Concluye Pampaloni severamente: “a destra non c’è la poesia, ma la retorica, l’accademia, e anche, naturalmente, l’avanguardia quando diviene conservazione dell’avanguardia” (idem, 385)¹⁶.

Entre los críticos católicos predominan las objeciones hacia el vacío religioso y espiritual de la novela. Destaca el minucioso análisis del jesuita Giuseppe De Rosa (“Il Gattopardo”, La civiltà cattolica, abril de 1959), que se articula en dos planos diferentes: por una parte, aborda los aspectos puramente literarios del texto; por otra, el contenido. Partiendo de la premisa de que El Gatopardo es una hermosísima novela que llama la atención por la hondura de los problemas humanos que expone (idem, 171), señala que “Lirismo, concisione, splendore d’immagini, potenza di penetrazione psicologica, soprattutto un umorismo misto ad un *pathos*, che è partecipazione spirituale dello scrittore alla vicenda”, confieren a la novela “un sapore ed una vivacità che, una volta gustati, è difficile dimenticare” (idem, 177-8). Precia la construcción de los personajes principales –don Fabrizio, don Calogero, Tancredi, Angelica, Concetta–, que “sono fatti rivivere non solo nella loro attività esteriore, ma nella loro intimità spirituale, fatta di desideri insoddisfatti, di cupe passioni, di dolorose rinunce”, y de algunos personajes menores, “sbozzati con pochi, ma felicissimi tratti di scalpello” (idem, 178).

¹⁶ Samonà (1974, 385-6) observa cómo Pampaloni, a pesar de erigirse como defensor del texto, da muestras del ya mencionado “imbarazzo classificatorio” (idem, 386): como autor del capítulo “La nuova letteratura” del volumen IX de La storia della letteratura italiana (dirigida por Cecchi y Sapegno, Milán, Garzanti, 1969), dedica tan solo una página a El Gatopardo y ni siquiera menciona los cuentos de Lampedusa.

En particular, considera que ciertas instropecciones psicológicas y ciertos análisis de estados anímicos son perfectos; por ejemplo la manera en que se describen los celos que siente Concetta ante la presencia de Angelica durante la cena solemne en el palacio de Donnafugata a la que han sido invitados los principales del pueblo (parte II). Sobre todo ello, continúa De Rosa, está el humor, que “come vena sotterranea, scorre per tutto il romanzo, affiorando qua e là con sprizzi rapidi e luminosi. Un umorismo in verità un po’ acidulo ed a volte amaro, ma sempre vivo e scintillante” (idem, 180). En cuanto a la estructura, desapueba las últimas partes de la novela, demasiado alejadas entre sí, y porque en ellos la narración “si disperde in rivoletti indipendenti o si cede al gusto della macchietta” (idem, 177), como por ejemplo es el caso de la parte protagonizada por el padre Pirrone, escasamente relacionada con el resto de la novela (idem, 177-8).

Una mayor dureza muestra De Rosa cuando analiza los contenidos de la novela. En primer lugar, subraya que la visión de Sicilia y de la historia siciliana que emana del texto “sembra troppo semplicistica, unilaterale e non priva di esagerazioni”, de manera que las referencias a la historia y al clima constituyen, a fin de cuentas, un pretexto fácil con el que la nobleza justifica su propia pereza e inactividad (idem, 175).

Pero la tacha más grave, desde su punto de vista, está en el plano religioso y moral: observa una sensualidad que a veces cae en lo pornográfico, una religiosidad reducida a sus aspectos más superficiales (idem, 180), y, finalmente, un rotundo pesimismo sin esperanza que “grava su tutto il romanzo come una cappa di piombo” (idem, 181). Desde el punto de vista moral, considera inaceptables el escepticismo, la inactividad, la pereza, el sentimiento de la muerte que invade el texto; en definitiva, que Dios está ausente de la novela: “la tragedia del *Gattopardo* sta proprio qui: Dio non c’è —o se c’è, è un Essere lontano dal mondo e dal cuore dell’uomo. Cogliamo qui il lato più negativo del romanzo” (idem, 181). “Così il *Gattopardo* è la dolorosa testimonianza della morte di Dio nel cuore d’un uomo” (idem, 182).

Una intervención del escritor francés Louis Aragon, en la que defiende enfáticamente El Gatopardo y rebate duramente a otros críticos marxistas, deja estupefacta a la izquierda italiana. Las palabras de Aragon, una autoridad en la crítica marxista francesa, tienen el mérito de inaugurar un periodo en el que se suavizará el debate político a favor de una crítica más centrada en los aspectos puramente literarios del texto. Tras afirmar que El Gatopardo “è un po’ più di un bellissimo libro, è uno dei grandi romanzi di questo secolo, uno dei grandi romanzi di sempre e forse [...] il solo romanzo italiano. [...] Lo vedo superato soltanto dai Promessi sposi di Alessandro Manzoni” (“Un grand fauve se lève sur la littérature Le Guépard”, Lettres Françaises, 17-23 de diciembre de 1959, 1-5, cit. Bertone, 1995, 209), pasa a la cuestión candente del tratamiento de la historia en la novela, destacando su modernidad y la estrecha relación que corre entre la época del desembarco de Garibaldi y la época del escritor: “confesso che non ho smesso di pensare, leggendo, che la scelta dell’epoca era uno di quei modi che usano gli uomini per parlare dei loro tempi, dei loro amori, delle loro tristezze, attribuendoli al gusto di un altro tempo, spinti da un ultimo e menzognero pudore” (idem, 210).

Refutando las tesis de los críticos que denunciaban en el texto una visión inmovilista de la historia, afirma que por el contrario, las ideas que en diversas ocasiones Fabrizio muestra a lo largo de la novela (que se basan en las palabras de Tancredi: “se vogliamo che tutto rimanga com’è, bisogna che tutto cambi” [41], y que reducen a Garibaldi a la calidad de “cornuto”), se ven rebatidas a lo largo de la novela, que concluye mostrando a un don Fabrizio convencido del triunfo de Garibaldi, de modo que

tutto il romanzo non è che il romanzo della disfatta dei Salina. Non è il trionfo della astuzia degli aristocratici che ci mostra *Il Gattopardo*, ma quello di Garibaldi; non è il sonno della Sicilia, ma la Sicilia trascinata nella corrente della storia in contraddizione con i discorsi di don Fabrizio che ci mostra Giuseppe Tomasi di Lampedusa” (idem, 211).

Advierte que este repetido error de la crítica se evitaría si no se tuviera la “legerezza di confondere un romanziere con i suoi personaggi” (idem, 212).

Ivos Margoni, en un interesante artículo (“Il ‘Gattopardo’ in Francia”, Belfagor, 15, 1960), se muestra sorprendido de que El Gatopardo, atacado en Italia “da cattolici e da comunisti estranamente coniugati per la circostanza” (idem, 536) en virtud de lo que considera una “postuma malizia del principe” (idem, 536), haya sido “difeso a spada tratta in Francia dal campione dell’intransigenza culturale pseudo-marxista: Aragon” (idem, 536). Y que lo más extraño es que Aragon, “questo specialista delle esecuzioni sommarie, spesso rivolte contro dei sinceri intellettuali di sinistra”, ha empleado en la defensa de El Gatopardo “tesori di penetrazione e di pazienza critica” (idem, 536).

Margoni advierte que la apología de El Gatopardo que realiza Aragon no es un gesto libre y espontáneo, sino que responde claramente a una doble intención. Según Margoni, el escritor francés, que hasta el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética había sido guardián de la “ortodossia letteraria del partito, creando un clima vagamente terroristico” (idem, 537), en un momento en que por el contrario se hallaba “discreditato agli occhi della sinistra” (idem, 538), había tomado El Gatopardo como el pretexto ideal para hacer alarde, mediante el análisis de la novela, de un talante abierto y dúctil respecto al arte, que lo distinguiera de otros intelectuales comunistas sectarios opuestos a cualquier revisionismo, y de este modo alejar la ideología cultural del partido comunista francés “dagli eccessi dottrinari del settarismo dell’epoca staliniana” (idem, 538).

De cualquier modo, concluye Margoni, el análisis de Aragon es “l’unica analisi veramente critica e illuminante apparsa in Francia sul romanzo” (idem, 543).

Meses más tarde, en otro artículo (“‘Il Gattopardo’ e ‘La Certosa’”, Rinascita, 30 de marzo de 1960, cit. Samoná, 1975, 387-94), Aragon vuelve a analizar la cuestión del punto de vista en El Gatopardo a la luz de la lectura de dos de las Lezioni su Stendhal que, después de aparecer en la revista florentina Paragone (1959, abril, 112, 3-49), habían sido traducidas y publicadas en la revista francesa Stendhal Club. Según

Samonà, Aragon fue uno de los pocos los críticos que se hicieron eco de la publicación de dichos textos.

Leyendo los comentarios de Lampedusa sobre Stendhal, en los cuales aquel subraya la distancia que hay entre el escritor Stendhal y el personaje Fabrizio del Dongo, “un simpatico signorino nobile, noncurant, voluttuoso, tiepidamente sentimentale” (Tomasi di Lampedusa, Letteratura francese, Opere, 1997, 1816), Aragon sostiene que en dichas páginas, Lampedusa en realidad explica El Gatopardo: “Nel *Gattopardo* tutto è visto con gli occhi [...] del vecchio aristocratico: identificare questo vecchio aristocratico con l'autore sarebbe un arbitrio altrettanto grave quanto confondere Fabrizio con Stendhal” (Aragon 1960, cit. Samonà, 1974, 392).

y refuta duramente las tesis de aquellos que, como Moravia, habían afirmado que El Gatopardo era un libro de derechas. Aragon critica también, de paso, las etiquetas “de derechas” y “de izquierdas” aplicadas a la literatura. Sugiere que Lampedusa, en su obra, podía tener la misma intención que Stendhal, aunque no lograra su propósito; es decir, que en realidad El Gatopardo es “una critica spietata, *una critica di sinistra*” (idem, 390).

La meditada crítica de Luigi Russo (“uomo di sinistra nonostante la nientaffatto rinnegata estrazione crociana”, según Samonà [1974, 398]) sintetiza y rebate duramente algunas de las críticas anteriores sobre el contenido de la novela, con el propósito de “mettere un poco d'ordine nella babelica confusione, nelle tendenze, negli indirizzi, negli umori dei lettori e dei critici” (“Analisi del ‘Gattopardo’”, Belfagor, 1960, 15, 513). En primer lugar, se sorprende de que algunos críticos se detengan en buscar influencias entre Lampedusa y De Roberto, Brancati y otros autores europeos, arguyendo que se trata de un procedimiento más bien propio de periodistas que, teniendo un conocimiento superficial de toda esta literatura, se entretienen trazando paralelismos con los que hacer alarde, ante los lectores, de una falsa erudición (idem, 513), y subraya que la sustancia de un texto no se analiza aludiendo a otros textos. Algo

semejante afirmaba Ivos Margoni en su artículo a propósito de los críticos que se refieren a otros autores al hablar de El Gatopardo. Según su opinión, se trata de una “manovra tattica” con la cual el articulista logra dos propósitos a la vez: por una parte, evita centrarse en la obra en cuestión; por otra parte, le permite jactarse de sus extensos conocimientos literarios y de su agudeza crítica, lo cual le lleva a Margoni a preguntarse “cosa rimane al principe” (1960, 533).

Russo propone un análisis de los elementos poéticos del texto, centrándose en el “tono amaro e desolato dello scrittore, roso da un profondo ma anche elegante scetticismo” (1960, 514) que envuelve toda la novela, y que afecta tanto a la monarquía como al nuevo orden político y a la religión: “Non si tratta di semplice malinconia né di semplice tetraggine, si tratta di pessimismo viscerale, totale” (idem, 514). Otros temas fundamentales en el texto son, según Russo, “La morte, l’immobilità, la peribilità delle cose” (idem, 514), “un miscuglio di affetto e di odio per tutto ciò che rappresenta una novità” (idem, 516). Destaca también la “diffusa sensualità nel romanzo e particolarmente della sensualità del protagonista” (idem, 518), sensualidad que tiene “qualcosa di indifferente, risalendo alle sue forme più elementari e naturali” (idem, 518).

En cuanto a aquellos que han criticado el inmovilismo de Lampedusa como si este fuera un diputado, un senador o un jefe de gobierno en lugar de un escritor, Russo afirma:

non possiamo prendercela con il Lampedusa, soltanto perché vede tutto il mondo sospeso in una specie di tragica immobilità (e non perché lui fosse reazionario, in arte non ci sono reazionari, o perché fosse uomo di destra, come ha scritto un romanziere di falsa sinistra) e in una dissoluzione totale dove non sono risparmiati neanche i valori della religione tradizionale (ciò che potrà interessare i padri gesuiti) (idem, 515),

y no solo porque el artista es dueño y libre de hacer lo que quiera, sino porque además, inevitablemente, es heredero de una tradición histórica determinada, que hay que respetar y no criticar ingenuamente.

Respecto a los críticos “de izquierdas” que afirman que Lampedusa es un autor “de derechas”, Russo afirma que es indiferente que la novela hable de borbones, de garibaldinos o de piemonteses: “in tutto il romanzo c’è un’alternativa di *odi et amo*, di adesione e di ripugnanza agli uni e agli altri, ma sempre con una piega di amarezza e di nausea sul viso”; más que reaccionario o progresista, el príncipe Fabrizio es “un pessimista decadente, che vorrebbe abolire tutto il mondo della storia e renderlo immobile” (idem, 519).

Stammati (“‘Gattopardeschi’ e no”, Belfagor, 1960, 15, 160-9) reseña y analiza las principales contribuciones críticas en el primer año de la publicación de la novela. Destaca la constante confusión entre autor y personaje (idem, 160), de modo que para la mayoría de los lectores “il *Gattopardo* è divenuto il principe Corbera-Tomasi, anzi il Tomasi *tout-court*, senza alcuna concessione ai diritti ed alle esigenze della trasfigurazione artistica”, error que quizá motivara la descalificación de la novela por parte de Alicata, o las objeciones morales a la misma por parte de De Rosa (idem, 161).

Para ilustrar la polémica, Stammati relata un debate sobre El Gatopardo que presenció el 20 de noviembre de 1959 en la sala de la biblioteca municipal de Grosseto, moderado por el escritor Carlo Cassola, en el cual defensores y detractores de la novela se enzarzaron en una discusión en la que “‘Reazionario’, ‘rinunziatario’ e ‘trasformista’ furono gli insulti meno pesanti che si meritò Fabrizio Corbera quella sera” (idem, 162). Incluso Cassola, que terminó interviniendo en la discusión, “per un pelo [...] non condannò al rogo il *Gattopardo*, tutti i libri che gli assomigliano e tutti i lettori che sono riusciti a leggerlo sino in fondo” (idem, 162).

Stammati lamenta que muchos de los defensores de la novela, para apoyar sus juicios, hayan sentido la necesidad de apoyarse en los nombres de grandes escritores como De Roberto, Brancati, Proust, Capuana, Verga, Manzoni, Leopardi, y citarlos como autores cuyos textos han influido en El Gatopardo, de modo que “ti senti stordito ed hai bisogno di tornare a sfogliare il romanzo, alla ricerca di quello che, da lettore ingenuo, in un primo momento non hai saputo capire o avvertire” (idem, 164).

Stammati advierte que, una vez que los críticos de la novela, ya sean defensores o detractores, han notado el pesimismo y el agnosticismo que fluye por sus páginas, es necesario que no vayan más lejos y que no se empeñen en buscar al lado de dicho escepticismo otras cosas: “morale, religione, carità di patria, passione politica, faziosità o serenità di storico, la Sicilia, il Risorgimento italiano, la questione del Mezzogiorno e la *pietas* per la infelice stirpe degli uomini” (idem, 169), que o bien no aparecen en la novela, o bien se hallan supeditadas al escepticismo y al nihilismo del protagonista. Tras de lo cual cierra su artículo con una crítica claramente positiva hacia la novela: “bisogna decisamente schierarsi dalla parte dei ‘gattopardeschi’ quando essi ne proclamano la validità artistica” (idem, 169).

Tras las aportaciones de Aragon y Russo la polémica se extingue, y parece que la crítica —pero no así el público— ha perdido todo interés por la novela.

En 1961 la editorial Feltrinelli edita el volumen Racconti, que reúne los relatos La sirena, La gioia e la legge, el texto autobiográfico Ricordi d’infanzia y el inicio de la segunda novela que Lampedusa no llegó a concluir, I gattini ciechi; textos que ya habían sido publicados anteriormente en la prensa sin despertar ningún interés por parte de los críticos.

En el prefacio del volumen, Bassani afirma de La sirena que “la sua prosa, tra ironia amarissima e canto spiegato, non è forse mai stata così bella, ricca, cattivante” (“Prefazione” a Racconti, 1961, cit. Samonà, 1974, 400), y presenta el texto Ricordi

d'infanzia como una “delicata, dimessa, incantevolmente esitante, quasi settecentesca musica da camera” (idem, 400).

Los escasos críticos que se ocuparán ahora de estos textos no podrán evitar compararlos con la novela: destacan, por la estrecha relación que mantiene con El Gatopardo, Ricordi d'infanzia, y por su belleza, La sirena. Más valor poseen las intervenciones de algunos críticos extranjeros: también en el extranjero tuvo más repercusión que en Italia la publicación de este volumen. E. M. Forster (en “Introducción” a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Two Stories and a Memory, 1966, cit. Samonà, 1974, 415-7), considera “squisito” el texto Ricordi d'infanzia (idem, 415). Se muestra particularmente interesado por La sirena porque él había escrito treinta años antes un cuento sobre una sirena. Para Forster es este “il più notevole dei tre scritti” (idem, 416), mientras que I Gattini ciechi, “è meno magico” (idem, 417).

Resumiendo, podemos considerar que los errores de los críticos de los primeros meses posteriores a la publicación de la novela radicaban en reducirla a novela histórica y confundir el punto de vista del autor con el del narrador e incluso con el del protagonista, con lo que se acusaba al propio autor de inmovilista, retrógrado, antisiciliano y conservador.

Para Mondello (La crisi degli anni '50 e il “caso” Tomasi di Lampedusa, 1993, 31-2), hay que interpretar el “fenómeno Gatopardo” en el contexto político y cultural de los años cincuenta y sesenta. Detrás de los encendidos debates sobre El Gatopardo se entrevén las posturas de las distintas ideologías que se enfrentaban en el momento, centradas en la noción de compromiso, en la cuestión del papel social del intelectual y en la relación entre el texto y la historia.

Las críticas negativas impidieron que Lampedusa entrara en los manuales de literatura italiana como un autor de pleno derecho: en muchos de ellos está tratado como un autor de segunda fila. Como afirma Samonà, el juicio de Contini, que relega la novela a la

categoría de “gradevolissima opera d’intrattenimento [...] in cui si rendono popolari, su uno sfondo etnicamente pittoresco, taluni valori della grande generazione passata” (“Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, La letteratura dell’Italia unita, 1969, 887, cit. Samonà, 1974, 421) condenará la novela al desinterés de sus numerosísimos discípulos directos e indirectos, “depositari della tradizione critica nazionale” (Orlando, 1998b, 17).

A partir de 1963, hay pocos trabajos críticos dignos de mención. En los años setenta aparecen las primeras biografías (Vitello 1963, Orlando 1962) y monografías relevantes (Samonà 1974, Salvestroni 1973, Zago 1987a y 1987b). En el “recente, vivace *exploit* crítico su Lampedusa”, donde se observa “un che di pleonastico o di insopportabilmente ripetitivo” (Zago, “Tomasi di Lampedusa e la cultura del ‘letterato’”, en AAVV, Atti del Convegno Internazionale Tomasi e la cultura europea, 1996, 146), destacan los trabajos críticos de La Fauci (1993, 1996, 1998), Luperini (1997), Orlando (1998b). Asimismo, en la bibliografía crítica sobre Lampedusa no se pueden dejar de mencionar los estudios introductorios de Lanza Tomasi en su edición de las obras completas de Lampedusa (Mondadori, 1997 [1995], pp. IX-LI, 5-18, 321-36, 453-8, 527-77, 1333-545).

CAPÍTULO 3

**EL GATOPARDO. LA HISTORIA, LA HISTORIA FAMILIAR, LA HISTORIA
PERSONAL**

Il Gattopardo attua ad ogni livello la metamorfosi del dolore

Gioacchino Lanza Tomasi, “*Il Gattopardo*: un romanzo quale soluzione della discrepanza fra realtà e desiderio” (*Forum Italicum*, 21, 1, 1987, 11)

3.1. De la historia al texto.

Retomamos aquí la discusión acerca de la importancia de la Historia en El Gatopardo y la atribución de la novela a la categoría de novela histórica por parte de algunos de los críticos como punto de partida para acercarnos a las líneas maestras de su construcción. Para esta y otras cuestiones de poética nos ayudaremos con los textos críticos sobre las literaturas francesa e inglesa del propio Lampedusa, analizando la relación de intertextualidad (Kristeva, Semiótica, 1978) que se da entre estos y la novela. Pero lo que aquí nos interesa no es dilucidar en qué medida Lampedusa es capaz o no de aplicar los procedimientos literarios que admira en otros escritores –interés en que se ha centrado gran parte de la crítica lampedusiana–, sino aproximarnos, en la medida de lo posible, a su taller de escritura. Como afirma Zago (“La estrategia narrativa del *Gattopardo*”, en Tedesco ed., 1999, 235), la importancia de estos escritos críticos estriba en que muestran cómo Lampedusa se sirve de los textos de otros escritores como puntos de partida para desarrollar una profunda reflexión acerca de la literatura.

Partimos de la premisa de que Lampedusa, si tenemos en cuenta únicamente el corpus reconocido de su obra y no tomamos en consideración, por ahora, la extensa colección de artículos firmada por Giuseppe Aromatizi que D’Orsi le atribuye –de los que hemos hablado anteriormente–, prácticamente no tenía ninguna experiencia como escritor. Además de la novela, escribió dos cuentos y el primer capítulo de otra novela: este es el total de su obra narrativa. Sin embargo, sus escritos sobre literatura francesa e inglesa, así como su texto autobiográfico Ricordi d’infanzia, constituyen un material muy interesante para conocer su experiencia como lector. Dejando de lado las extensas y numerosas digresiones acerca de la vida y la época de los autores que estudia, lo que más nos interesa de estas lecciones es el particular interés que muestra Lampedusa hacia las cuestiones técnicas de la novela, lo que demuestra su modernidad; hecho que los primeros críticos a menudo pasaron por alto.

Como supo ver la crítica, en la novela se entrelazan tres argumentos: la Historia –concretamente los hechos relativos al Risorgimento y la unificación–; la historia de la familia Salina –y más concretamente su declive, que transcurre paralelamente al auge de la familia Sedàra, exponente de la burguesía–, y por último, la vida interior del príncipe Fabrizio. Respecto a la importancia de la Historia en el texto, resumiremos las posiciones de los críticos, con Massimi (“Tempo storico e tempo esistenziale nel ‘Gattopardo’”, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991), en tres grupos fundamentales:

- los que consideran que la Historia constituye el valor fundamental de la novela;
- los que atribuyen a la Historia un papel relevante, pero juzgan que su tratamiento absolutamente negativo perjudica la calidad de la novela;
- los que atribuyen a la Historia un papel secundario o instrumental, que no añade nada significativo al valor de la novela.

Por mucho que Lampedusa, en una carta que envió a su amigo Lajolo el 2 de enero de 1956, afirmara que El Gatopardo no es una novela histórica: “Non vorrei però che tu

credessi che è un romanzo storico! Non si vedono né Garibaldi né altri: l'ambiente solo è del 1860" (cit. Vitello, 1987, 230), para Orlando el juicio de Lukács, que cataloga El Gatopardo como novela histórica ("I nuovi romanzi storici importanti, come [...] *Il Gatopardo* di Lampedusa..." ["Intorno al romanzo storico", L'Europa letteraria, IV, 1963, 19, 163, cit. Orlando, 1998, 84]), tiene más credibilidad.

En principio, estamos de acuerdo con Furio Felcini cuando, refiriéndose a El Gatopardo, afirma que "El extraordinario interés de la novela no está tanto en la trama [...] cuanto en el juego rico y sutil de la complicada realidad interior del protagonista, que en el arte de Lampedusa encuentra una limpia y brillante expresión" ("Gatopardo [El]", Bompiani Diccionario Literario. Apéndice de obras, Tomo I, 1988 [1969], 545).

Y es que, de hecho, prácticamente no hay trama (Segre, 1985, 113) en El Gatopardo. Este rasgo recuerda a una reflexión de Lampedusa acerca del peso de la trama en la escritura de Virginia Woolf, en la que sostiene que en sus novelas no hay una trama "nel senso tradizionale della parola" (Tomasi di Lampedusa, Letteratura inglese, Opere, 1997, 1253), sino más bien lo que para la Woolf era el equivalente de una trama:

una situazione comprendente un certo numero di persone e una successione di "momenti" nelle loro vite reagenti l'una sull'altra, momenti rappresentati dalla successione di idee o di immagini (cioè la stessa cosa), idee o immagini che passano nella loro mente, seguendosi l'un l'altra in corrispondenza del battito del tempo privo di rimorsi (idem, 1253).

En el texto se habla continuamente de Historia¹⁷. Abundan las alusiones a hechos y personajes de la Historia e incluso de la crónica local; estos últimos constituyen el eslabón intermedio entre la Historia con mayúsculas y la peripecia de la familia, y ligan a los

¹⁷ Que desempeña un papel importante hasta la parte IV; después ya no; al igual que los puntos importantes de la fábula, las alusiones a los hechos históricos se acumulan en las cuatro primeras partes. La Historia es irrelevante en las partes V y VII; en la parte VI vuelve en forma de recuerdo (la derrota de

personajes históricos con los de la novela. Hechos y personajes históricos raramente aparecen en primer plano, sino más bien como en escorzo, sin seguir un hilo cronológico y sin formar parte de un discurso lineal. Se presentan de manera fragmentaria, desde distintos puntos de vista¹⁸ (Genette, Figures III, 1972), esparcidos aquí y allá; es decir, están lejos de constituir un discurso historiográfico de manual. A menudo aparecen en retrospectiones (o analepsis, Genette, idem): es el caso del referéndum sobre la unión de Sicilia al Reino de Italia en la parte II (que es uno de los episodios fundamentales de la creación del estado italiano); o subordinados a otros intereses; por ejemplo, la única alusión a los combates de la “epopeya garibaldina” aparece en boca de Tancredi, transformada en un episodio procaz –la irrupción de los garibaldinos en el convento–, y subordinada a sus deseos de seducir a Angelica (Zago, en Tedesco ed., 1999, 230); es también el caso de la batalla de Aspromonte –durante la cual el ejército del rey Vittorio Emanuele obligó a someterse a Garibaldi–, otro de los acontecimientos importantes del Risorgimento que aparece “ironicamente sdrammatizzato” (Orlando, 1998b, 152) como un “racconto più o meno fanfaronesco” (Monastra, “*Il Gattopardo* e la tradizione del romanzo storico”, en Tedesco ed., 1999, 65), sometido a los fines mundanos de un Pallavicino presumido y engolado en la parte VI.

Esta observación nos lleva a abordar directamente la cuestión de la estructura externa del texto. Este se halla dividido en partes, no en capítulos. Giorgio Bassani, en la introducción a su edición de El Gatopardo, explica:

Garibaldi en Aspromonte relatada por Pallavicino) y en la parte VIII en forma de conmemoración: la celebración del Cinquentenario dei Mille.

¹⁸ A este respecto véase en la novela cómo un periódico supuestamente filoborbón narra el desembarco de Garibaldi:

Un atto di pirateria flagrante veniva consumato l'11 luglio mercé lo sbarco di gente armata alla marina di Marsala. Posteriori rapporti hanno chiarito esser la banda sbarcata circa ottocento, e comandata da Garibaldi. Appena quei filibusteri ebbero preso terra evitarono con ogni cura lo scontro delle truppe reali, dirigendosi per quanto ci viene riferito a Castelvetro, minacciando i pacifici cittadini e non risparmiando rapine e devastazioni... etc. etc... (55).

adotto la dizione parti, anziché capitoli, perché così con proprietà si esprime l'autore nell'indice analitico posto a compimento del manoscritto "completo", ogni sezione del Gattopardo è infatti propriamente una parte, cioè la trattazione da una angolazione diversa, ed in sé compiuta, della condizione siciliana (1958, en Samonà, 1974 (el subrayado es nuestro)).

Hay que tener en cuenta, además, lo que Lampedusa escribió a su amigo Lajolo en una carta: "ho scritto un romanzo; per meglio dire tre lunghe novelle collegate fra loro" (31 de marzo de 1956, cit. Vitello, 1987, 243), y en una carta posterior: "Esso è composto da cinque lunghi racconti" (7 de junio de 1956, cit. Vitello, 1987, 229).

Parece que Lampedusa no pretendía, por consiguiente, crear una narración continua, sino hecha de unidades de narración cerradas correspondientes, como nota Luperini ("Il gran signore e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa", Allegoria, 1997, 26, 138), a unidades de lugar (esta manera de organizar el material narrativo a partir de espacios ya se halla en el texto autobiográfico Ricordi d'infanzia). También nota Luperini que seis de las ocho partes duran menos de veinticuatro horas: además de la unidad de lugar, se respeta en la novela la unidad de tiempo.

La novela está dividida en ocho partes. La parte I transcurre en villa Salina, la casa familiar situada a las afueras de Palermo, y dura veinticuatro horas, desde la tarde del 12 de mayo hasta la del 13 de mayo de 1860; según explicó el propio autor, se inspira en el Ulises de Joyce. La parte II transcurre en Donnafugata, en agosto del mismo año; abarca también un lapso de veinticuatro horas que comienza un mediodía de finales de agosto. La parte III transcurre en octubre 1860 –no se especifica el día–, también en Donnafugata. Abarca más o menos un lapso de doce horas. La parte IV transcurre en Donnafugata, en noviembre de 1860, y abarca dos semanas desde el día 10. La parte V transcurre en San Cono, a finales de febrero de 1861; abarca tres días. La parte VI transcurre en el palacio Ponteleone, en Palermo, en noviembre de 1862, desde las 10 de la noche hasta las 6 de la madrugada. La parte VII transcurre en una habitación del hotel

Trinacria, en Palermo, en julio de 1883; abarca también unas horas. La parte VIII transcurre otra vez en el palacio Salina en Palermo, en mayo de 1910; abarca un lapso de 24 horas entre los días 13 y 14.

Nótese que entre las partes I y II transcurren tres meses; entre las partes II y III, dos meses; entre las partes III y IV, un mes; entre las partes IV y V, dos meses; entre las partes V y VI, ocho o nueve meses; entre las partes VI y VII, veintiún años; entre las partes VII y VIII; veintisiete años. Entre las partes I y VIII hay un lapso de cincuenta años; ambas suceden en mayo, en villa Salina, y cada una de ellas abarca un lapso de veinticuatro horas, lo que revela una estructura circular, pero que vuelve al punto de partida no para decirnos que nada ha cambiado, sino para demostrar, induciendo a la comparación entre la primera y la última parte, que todo ha cambiado definitivamente. Los intervalos cada vez mayores entre las partes provocan un efecto de aceleración. Se trata de una estructura “più che compatta e concentrata su un nucleo, piuttosto centrifuga e frammentaria, risultante da blocchi temporali distanti fra loro e quasi proposti con dei *flashes*, piuttosto che strettamente e analiticamente seguiti nelle loro connessioni e nel loro concatenarsi” (Fava, “Prosa d’arte nel ‘Gattopardo’”, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 132).

Para comprender el criterio que adopta Lampedusa en la selección del material narrativo de un continuum abstracto, o dicho de otro modo, en cuanto a la materia de la narración, quizá pueda resultar de utilidad la descripción que realiza Lampedusa de la novela Los años de Virginia Woolf: “Sono episodi staccati di quattro momenti della vita di una famiglia, dal 1880 ad oggi. Ben s’intende non momenti cruciali ma momenti qualsiasi, carichi però come sempre di una celata fatalità” (Tomasi di Lampedusa, Letteratura inglese, Opere, 1997, 1255). Episodios sueltos, momentos cualesquiera; Lampedusa observa que Virginia Woolf cuenta la vida “com’è, in minute successive immagini “because we live in minutes, and not in years” (idem, 1252).

De otra novela de la Woolf, Al faro, Lampedusa afirma que está construida mediante “visioni frammentarie ma collegate” (idem, 1254). Conocemos la vida de la familia a través de “conversazioni futili ma cariche del senso della vita e della morte, conosciamo tutta la fredda, scialba esistenza della famiglia, [...] carica del senso del continuo fluire del tempo e del lento, inavvertito insinuarsi della morte” (idem, 1254). En esta sucesión de instantes, la sensación del paso del tiempo viene dada por los relojes, las olas, el paso de las estaciones. Lampedusa concluye afirmando que “La nostra epoca attuale è divenuta sensibilissima al Tempo che continuamente udiamo rombare come il frastuono della cascata che ci inghiottirà e verso la quale, senza scampo, fluiamo” (idem, 1257).

Dentro de cada una de las partes de El Gatopardo, la narración se fragmenta en secuencias separadas tipográficamente entre sí por espacios en blanco –y que en adelante llamaremos ‘episodios’–, exceptuando la parte VII, la de la muerte del príncipe, que es una narración continua a la manera del roman fleuve de Virginia Woolf. En el índice analítico que Lampedusa incluyó al final del texto en el manuscrito completo figuran, a modo de sumario, los subtítulos que Lampedusa dio a cada una de esas secuencias.

Samonà observa que los subtítulos guardan una curiosa relación con el texto: aquellos se limitan a ser una irónica y distanciada enumeración de hechos, dejando de lado informaciones o datos históricos fundamentales en el desarrollo de la fábula (Segre, 1985, 113). A propósito de uno de los subtítulos de la parte II, Precedenti e svolgimento del viaggio, Samonà se pregunta “che cosa sono questi precedenti se non la descrizione [...] addirittura dell’invasione” (1974, 62).

Si por un lado el tiempo se acelera entre las partes, especialmente a partir de la quinta – y nótese que el mismo narrador emplea la expresión “accelerazione della storia” cuando describe el estado de ánimo de don Fabrizio en la parte III (99), y lo compara con la

sensación de viajar en un avión supersónico—, por otro lado se dilata en el interior de cada una de ellas en los diálogos, en las digresiones y en las descripciones. En el lenguaje de estas últimas resuena el eco de la prosa poética de los años veinte, “tendente alla modulazione musicale e ritmica, che è la cifra del letterato educatosi alla scuola, italiana ed europea, del simbolismo e del decadentismo” (Zago, 1999, 232).

Monastra subraya que si, por un lado, en El Gatopardo predominan los vacíos de información, por otro lado los “lentos” resultan incluso “lentosísimos”, hinchados de detalles “sulle decorazioni, sugli arredi, sul vasellame, sugli abiti, sui cibi” (en Tedesco ed., 1999, 66).

Y sin embargo, los bloques narrativos están lejos de producir el efecto de una estructura deslavazada. Por el contrario, están sólidamente ligados por una serie de elementos que proporcionan coherencia: en primer lugar, como ha notado Monastra, los vacíos de información entre las partes se rellenan, aunque sea parcialmente “con agganci analettici di vario tipo: ora ricavati dall’interno del personaggio (grazie al cosiddetto ‘discorso vissuto’), ora introdotti attraverso una serie di conversazioni, ora insinuati dallo stesso narratore, con l’effetto di un sapiente gioco d’incastri” (en Tedesco ed., 1999, 66); en segundo lugar, el texto presenta un riquísimo entramado de paralelismos, de juegos de espejos entre escenas, espacios y personajes, y de mises en abîme (Marchese y Forradellas, 1994, 269). El caso más evidente está en la parte V, en la que se narra el viaje del padre Pirrone a San Cono y el acuerdo de boda entre Angelina y Santino. En esta parte, personajes y situaciones están contruidos de manera paralela a los de las cuatro partes anteriores¹⁹. Otro importantísimo factor de cohesión textual es el sistema simbólico,

¹⁹ Otros ejemplos de paralelismo, escogidos al azar entre los numerosísimos de la novela, son: en la parte I las conversaciones entre Tancredi y Fabrizio, por un lado, y Paolo y Fabrizio, por otro lado; la conversación entre el príncipe y los arrendatarios Pastorello y Lo Nigro por un lado, y la conversación entre Fabrizio y el rey, por otro lado. Entre los personajes, tenemos las parejas antagónicas Paolo-Tancredi, Angelica-Concetta, Fabrizio-Calogero.

organizado en una red de isotopías semánticas (Greimas, En torno al sentido, 1974) que se entrecruzan a lo largo de todo el texto.

Aunque esta estructura provocó el desconcierto y la desaprobación por parte de muchos críticos (Montale 1958, cit. Samonà, 1974, 369) se extraña “di un’architettura che gli americani direbbero *ginger bread*, bislacca”), en realidad responde a una profunda reflexión por parte de Lampedusa sobre los aspectos técnicos de la construcción de la novela, reflexión que, como ya dijimos, se basa en la lectura de grandes autores europeos contemporáneos: Woolf, Proust, Joyce, Stendhal, etc. Como nota Bertone (“Le ragioni del metodo: Tomasi di Lampedusa e i maestri del romanzo europeo”, en Tedesco ed., 1999, 50), para Lampedusa, siendo limitado el repertorio de los temas literarios, la calidad de un escritor se revela en el modo de narrar.

A propósito de Stendhal, Lampedusa analiza pormenorizadamente una serie de elementos que considera importantes en la composición de toda novela:

in un romanzo ci dovranno particolarmente interessare il modo di esprimere il tempo, di concretizzare la narrazione, di evocare l’ambiente, di trattare il dialogo [...]. È come smontare un orologio: osservando nel loro giusto ordine le mollette, le ruote dentate, gli scatti, le viti ed i perni vi renderete conto di come avvenga il movimento (Letteratura francese, Opere, 1997, 1796).

Para Lampedusa, el tiempo es el más importante de estos elementos, la pieza clave de la construcción de la novela, y el gran escritor es el que logra dominar los mecanismos de aceleración y de ralentización del tiempo (idem, 1796-8).

Por otro lado, esta estructura aparentemente desordenada descansa en un ritmo interno que, independientemente de que sea casual o intencionado, resulta coherente, como ha

visto Salvestroni (Tomasi di Lampedusa, 1973, 66): la narración se desarrolla según un juego de tesis-antítesis en el que a los momentos de felicidad, ya estén teñidos de vitalismo, de paz o de sensualidad, suceden con un efecto de contrapunto los momentos de tristeza y melancolía, más o menos entreverados con el tema de la muerte. Este juego se refleja, en el plano de la expresión, en una serie de figuras retóricas como la antítesis, o las parejas de adjetivo-sustantivo de sentido contrapuesto, o el oxímoron (idem, 79-80). Desde la parte I a la VI los episodios se alternan según este contrapunto; las dos últimas partes, cuyo tono se ha decantado definitivamente hacia la amargura y la muerte, constituyen la síntesis.

Este tipo de estructura refleja una realidad contradictoria, móvil, caótica. Analizados a la luz de esta reflexión, continúa Salvestroni, algunos episodios o partes que los críticos han considerado superfluos o ajenos a la narración principal y al tono general del texto, cobran sentido. Por ejemplo, el episodio del ciclón amoroso (parte IV), en el que se desarrolla el tema de la juventud y de la sensualidad, contrasta con el tono de desilusión y escepticismo del príncipe durante su conversación con Chevalley.

En este flujo entre la vida y la muerte, la parte V (el viaje del cura a San Cono) constituye un remanso en el devenir de la narración principal. Para comprender la función de esta parte en la novela, resulta útil leer lo que Lampedusa escribió a propósito de los “momenti di sosta” (Letteratura francese, Opere, 1997, 1801) y acerca del ritmo de la narración en sus páginas sobre Stendhal: en una novela, dice, es necesario proporcionar al lector momentos de pausa. Dado que la lectura de una novela siempre es más rápida que la escritura, el escritor debe tener en cuenta que el lector necesita estos “oasi di riposo” (idem, 1801); de no ser así, el lector terminaría cerrando el libro, volviéndolo a abrir cuando “l’accumulata energia non si sarà evaporata” (idem, 1801). Según Lampedusa, todos los autores de obras extensas han sabido conceder estas pausas:

Omero con i suoi episodi intercalati, Dante sempre, Ariosto, con la sua rozza tecnica, spezzando un racconto al suo culmine [...]; Cervantes e Madame de La Fayette intercalando racconti secondari; Richardson e Thackeray prendendo loro stessi la parola al posto dei personaggi (idem, 1801-2).

Recapitulando las principales cuestiones hasta aquí expuestas, nos encontramos con que el discurso de la Historia está hecho a veces de personajes y hechos secundarios (a este respecto, conviene recordar la afición que Lampedusa desarrolló desde su infancia por la historia y por la estrategia militar), presentados desde distintos puntos de vista: unas veces por el narrador, otras veces por distintos personajes –Fabrizio, Tancredi, Russo, Ferrara y padre Pirrone en la parte I, Fabrizio y Tumeo en la parte III, Fabrizio y Chevalley en la parte IV, el coronel Pallavicino en la parte VI–, y sin seguir un orden temporal. Esto nos lleva directamente a considerar las nociones de perspectivismo y de relativismo como ideas centrales en la novela: los mismos acontecimientos, el desembarco de Garibaldi y la unificación, son asumidos e interpretados desde distintos puntos de vista. También los propios personajes, en ciertas ocasiones, vendrán presentados a través de distintos puntos de vista, desde una concepción perspectivística (así tenemos, por ejemplo, el punto de vista de otros nobles acerca de don Fabrizio en la parte IV [208]).

Incluso se da algún caso de perspectivismo temporal de tipo proustiano; por ejemplo, en la parte IV, el príncipe recuerda la visita que realizó al rey Ferdinando (que se narra en la parte I), y se da cuenta, de repente, de que tras la máscara despótica del monarca se escondía un “inconscio appello alla misericordia” (106), lo que le provoca retrospectivamente un sentimiento de piedad hacia el rey.

Por todo ello, el discurso de la Historia llega a ser confuso, y nos lleva a la conclusión de que al narrador no le interesa la representación objetiva de la misma, sino su reflejo

en la subjetividad de los personajes, de manera que el tiempo de la Historia está supeditado al tiempo subjetivo. Tal y como afirma Baquero Goyanes,

La estructura novelesca perspectivista funciona, muchas veces, como expresión de un mundo – el de nuestros días– en que nada parece seguro o sólido, amenazado como está, por todas partes, de rupturas, cambios, sospechas: *la era del recelo*, como ha dicho Natalie Sarraute (Estructuras de la novela actual, 1989, 175).

Y sin embargo, en la lectura no se puede dejar de considerar el discurso de la Historia, ya que impregna muchos otros aspectos del texto. Al lector, por tanto, le compete la tarea de la reconstrucción del rompecabezas de la Historia y de la restitución del orden lógico-temporal de los hechos si quiere penetrar en los finísimos matices del texto y darle el mayor grado de coherencia. Tareas que nos recuerdan a una anécdota sobre la escritura de Proust:

Al pedirle Francis Jammes al autor que suprimiese un párrafo del primer tomo que encontraba escandaloso, se negó Proust con la afirmación de que ese párrafo contenía la explicación de los celos del protagonista en el tomo cuarto y quinto [...], de modo que si se suprimía la columna, se derrumbaría la cúpula (Blöcker, G., Líneas y perfiles de la literatura moderna, Guadarrama, Madrid, 1969, 85-6, cit. Baquero Goyanes, 1989, 83).

Por otro lado, la disgregación del discurso histórico no debe ocultar el hecho de que en un nivel más profundo del texto opera una precisa filosofía de la Historia (también La Fauci, en “Le tre porte del *Gattopardo*”, Rassegna europea di letteratura italiana, 1998, 10, 99, afirma que en el texto, tras una “fantasmagorica complessità superficiale” hay una “struttura nitida e razionale”). Anticipándonos al análisis del mismo que realizaremos más adelante, podemos resumir dicha filosofía de la Historia como el eterno retorno de una serie de categorías constantes cuyo contenido, o cuyos ocupantes, se renuevan a medida que se suceden los cambios político-sociales –que, supuestamente, persiguen el progreso. En la novela, estos cambios no solo se refieren al

Risorgimento: como ha visto Zago (1987a, 22), hay que entender El Gatopardo también “come proiezione del passato risorgimentale del disagio diffusosi nella società italiana durante i dieci e più inverni seguiti al 1945”. Esto se refleja en el discurso del coronel Pallavicino en la parte VI, cuando al explicar cómo había detenido a Garibaldi en Aspromonte, afirma: “Per il momento [...], delle camicie rosse non si parla più, ma se ne riparlerà. Quando saranno scomparse queste ne verranno altre di diverso colore; e poi di nuovo rosse” (220-1); es decir, que cuando las camisetas rojas desaparezcan, volverán a aparecer, y que cuando desaparezcan de nuevo, vendrán otras camisetas de distinto color, y después otra vez rojas, aludiendo a los diferentes gobiernos italianos del siglo XX. Según dicha filosofía de la Historia subyacente a la novela, los cambios políticos y sociales no logran transformar dichas categorías; se formula así una especie de paradoja que es la que confiere al texto su carácter contradictorio y vacilante.

3.2. Los personajes entre la realidad y la ficción

3.2.1. La concepción del personaje.

En El Gatopardo se entrelaza la historia de la familia de Giuseppe Tomasi di Lampedusa con la ficción: tanto personajes como espacios se nutren de datos históricos o del entorno inmediato del autor, pero también de lo que el propio Lampedusa proyectó de sí mismo y de lo que su imaginación le inspiró.

Para abordar la cuestión de la composición de los personajes, también hay que tener en cuenta que la concepción del personaje “tiene una relación pragmática con el concepto que en cada etapa se tiene de la persona, de la que se considera traslado en el mundo ficcional” (Bobes, La novela, 1993, 146). En el siglo XX, las aportaciones de la filosofía existencialista y sobre todo del psicoanálisis, transforman el concepto de persona y, por consiguiente, el de personaje, que pasa a adquirir contornos más vagos, y

que a menudo aparecerá dotado de una dimensión inconsciente que lo convierte en contradictorio y lo complica (idem, 150).

Efectivamente, el príncipe Fabrizio se mostrará como un personaje moderno por su indecisión y sus contradicciones internas, como se verá más adelante. Respecto a la profundidad psíquica que presentan algunos de los personajes de El Gatopardo, hay que tener en cuenta que probablemente Lampedusa tenía un conocimiento directo, o por lo menos una cierta familiaridad, con el psicoanálisis y con la teoría del inconsciente colectivo de Jung, ya que su esposa era psicoanalista. Como nota David, en La sirena aparece el término “inconsciente colectivo”, si bien no está aplicado correctamente (1966, 542); en los cuentos y en la novela, Tomasi utiliza términos y conceptos del psicoanálisis freudiano, aunque a menudo estos aparecen discretamente camuflados bajo términos de la lengua común: no aparece represso sino rattenuto, no aparece libido sino lussuria atavica (idem, 541-4). Francesco Orlando –antiguo alumno de Lampedusa y actualmente profesor de literatura interesado en el psicoanálisis– destaca otras huellas del psicoanálisis en la escritura de Lampedusa: los mostri che “si erano rintanati in zone non conscienti” (64), “cagioni che chiamiamo irrazionali perché seppellite sotto cumuli d’ignoranza di noi stessi” (111), el “dolore nero” de Concetta (252), que para Orlando equivale al inconsciente (1996, 63).

Además, en la lección sobre Stendhal Lampedusa muestra un particular interés por la dimensión psicológica de los personajes, advirtiendo que es muy difícil presentarse a sí mismo como personaje de un modo completo, y mostrar los “pasadizos secretos”, las contradicciones y los numerosos matices que componen la propia personalidad (Letteratura francese, Opere, 1997, 1767).

En estrecha relación con lo anterior se halla la cuestión de los cauces de presentación de los personajes, es decir, las maneras en que estos vienen caracterizados. Es notorio que en El Gatopardo el diálogo raramente sirve para comunicar directamente lo que estos piensan. Esto se da sobre todo cuando el tema del mismo es la Historia o la situación

política; es decir, en el discurso de tipo ensayístico. En los demás casos, el narrador subraya los aspectos retóricos del diálogo como forma de comunicación social, poniendo de relieve que lo no dicho en el diálogo resulta más significativo que lo dicho (como en el diálogo entre el príncipe y el rey Ferdinando en la parte I), e incluso se divierte parodiando el estilo rimbombante y la teatralidad de los discursos de ciertos personajes: en la parte I, parodia al cínico Russo cuando asegura al príncipe: “si figuri se nasconderei qualcosa a Vostra Eccellenza che è come mio padre” (44); en la parte II, parodia al cura cuando este le comunica al príncipe el enamoramiento de Concetta: “Una persona sommamente cara a voi ha voluto aprire a me il suo animo e affidarmi l’incarico di far conoscere i suoi sentimenti. [...]. Il desiderio di fondare una famiglia cristiana appare graditissimo agli occhi della Chiesa” (73-4); en la parte III, parodia a Tancredi cuando le comunica a su tío, por carta, su deseo de casarse con Angelica: “Tu sai, zio, che io non posso offrire alla fanciulla amata null’altro all’infuori del mio amore, del mio nome e della mia spada” (98); también en la parte III, parodia a Cavriaghi cuando se lamenta de la frialdad de Concetta: “È troppo bella, troppo pura per me; non mi ama; sono stato temerario a sperarlo; me ne andrò da qui col pugnale del rimpianto infitto nel cuore” (160). Sin embargo, dichas parodias no atacan directamente a los personajes; más bien producen un efecto de distanciamiento entre la época de la narración y la del narrador. Por otro lado, el diálogo no siempre implica comunicación: durante el viaje de vuelta de Palermo a villa Salina, en la parte I (37), Fabrizio se queda dormido mientras el padre Pirrone le habla acerca de la situación política; más adelante, en la parte V, el herbolario se duerme mientras el cura le habla sobre los aristócratas (189), y es que, según Samonà, una de las técnicas características de Lampedusa es la de colocar al lado del personaje principal a un personaje secundario “che serve puramente e semplicemente di spalla” (1974, 139): en realidad, más que de diálogos, se trata de monólogos en los que el interlocutor apenas escucha, lo que por otra parte subraya la incomunicación y la soledad de los personajes.

Más que por sus palabras, los personajes se caracterizan por sus gestos, los tonos de voz, los movimientos. Resulta significativo que, hablando de Stendhal, Lampedusa note

que en Rujo y negro Stendhal haya corregido el defecto que aparece en sus novelas anteriores, que consiste en “rivelare l’animo delle persone attraverso ciò che esse dicono” (Letteratura francese, Opere, 1997, 1804). Según Lampedusa, en la vida real se conoce a las personas no por lo que dicen, sino por sus actos, sus miradas, sus silencios, por el color de sus mejillas o el ritmo de sus pasos; las palabras, escribe Lampedusa, son siempre “maschere pudiche o sfacciate” (idem, 1804) de su interior.

También será pertinente abordar aquí la cuestión del narrador. Se trata de un narrador en tercera persona, que fluctúa desde la posición del narrador omnisciente clásico, que lo sabe todo de sus personajes, y sabe más que ellos sobre los acontecimientos, hasta la del narrador hetero-extradiegético (Genette, 1972), que observa a sus personajes desde fuera y no sabe qué piensan (esto sucede sobre todo con Concetta entre las partes I y VII, pero no en la VIII, donde el narrador se funde con este personaje). A menudo el narrador se acerca a la conciencia de sus personajes y organiza desde ahí la narración; otras veces se une a estos empleando el discurso indirecto libre e incluso el monólogo interior; lo relevante es que pasa de una forma a otra con tal flexibilidad que en muchas ocasiones resulta imposible discriminar cuál es el punto de vista del narrador y cuál el del personaje: esto sucede sobre todo con Fabrizio, como es natural.

3.2.2. Galería de personajes.

En la composición de los personajes de la familia es muy profunda la huella de los seres del entorno y de la familia del escritor. Algunas características del príncipe Fabrizio Corbèra di Salina, el personaje principal de la novela, se inspiran en la vida del bisabuelo de Lampedusa, Giulio Fabrizio Tomasi (1815-1885). Al igual que la princesa Carolina, la madre del príncipe Fabrizio de la novela, la madre del bisabuelo Giulio, Carolina Wochinger e Greco, tenía sangre alemana, por lo que la fisonomía del bisabuelo, “un tipo alto, robusto, biondo-rossiccio, con il volto cosparso di lentiggini”

(Vitello, 1987, 254) resultaba, como la del personaje Fabrizio, un tanto exótica en medio de los sicilianos.

A los veintidós años, Giulio se casó con Maria Stella Guccia e Vetrano, con la que tuvo doce hijos. Como el príncipe Fabrizio, era un hombre de espíritu abierto, interesado por la ciencia y por las innovaciones técnicas. Su afición a la astronomía le llevó a construir dos observatorios astronómicos, uno en villa Spaccaforno y en otro en villa San Lorenzo Colli, dotados cada uno de los instrumentos necesarios para la observación de los astros y el cálculo.

Giulio se pasaba horas en el observatorio y era socio activo de la Accademia di Scienze Lettere e Arti de Palermo. Aunque Lampedusa le contara a Gioacchino Lanza, su hijo adoptivo, que a su bisabuelo le había sido concedida una medalla en la Sorbona en reconocimiento a su descubrimiento de dos planetas, no hay pruebas de ni de dicho descubrimiento ni de la medalla de la Sorbona. En realidad, estos datos, que trasladará a la ficción, son según Vitello “licenze letterarie e, soprattutto, psicologiche” (1987, 39).

Parece ser que Giulio era un hombre algo lunático pero afable, muy ligado a los hijos y a la esposa (Vitello, 1987, 261), a veces de carácter demasiado blando y de escasa autoridad, lo que no se corresponde con el carácter despótico de Fabrizio. Era muy religioso, pero no tenía ningún interés por la política, al igual que la mayoría de los miembros de la familia Lampedusa y que la mayor parte de los miembros de la aristocracia siciliana. Con ocasión de la revolución de 1848, firmó la declaración de la decadencia de la monarquía borbónica en el Parlamento el 13 de abril; más tarde, cuando tuvo lugar la restauración de la monarquía en 1849, no tuvo reparos en firmar el acto de sumisión.

Otros datos de su biografía encuentran reflejo en la novela: efectivamente, el soldado muerto encontrado en el jardín también es un hecho verídico. Giulio también realizó un viaje a Nápoles en 1875 (pero no inmediatamente antes de su muerte, como el príncipe

Fabrizio). Murió en Florencia, en una habitación de hotel, en 1885, a causa de una epidemia de cólera, y no en 1883.

Como ya expusimos anteriormente, en un principio la idea de Lampedusa era escribir sobre un día en la vida de su bisabuelo durante el desembarco de Garibaldi. Pero al parecer, tras la escritura del primer capítulo de la novela se fue implicando de una manera cada vez más estrecha con su personaje, de modo que el personaje del príncipe también posee rasgos del propio escritor: “su inteligencia escéptica, su intolerancia [...]. Comparte también muchas opiniones, como su visión pesimista de Sicilia y de la identidad italiana” (Gilmour, 1994, 175).

El mismo Lampedusa escribió a su amigo Guido Lajolo en una carta: “Los amigos que la han leído dicen que el Príncipe de Salina se parece malditamente a mí mismo”. En una carta posterior, dos meses más tarde, declaró que “el protagonista soy, en el fondo, yo mismo, y el personaje llamado Tancredi es mi hijo adoptivo”; una tercera carta a Lajolo contiene una declaración aún más contundente: “Don Fabrizio expresa completamente mis ideas” (cartas a Guido Lajolo, 31 de marzo de 1956, 7 de junio de 1956, y 2 de enero de 1957, cit. Gilmour, 1994, 173).

Respecto a la naturaleza del escepticismo religioso del príncipe Fabrizio, resultan muy ilustrativas las reflexiones de Lampedusa a propósito de Shakespeare y de Montaigne en la lección dedicada a este último:

In ambedue troviamo la stessa a-religiosità unita alla stessa commozione davanti le sensazioni religiose *degli altri*, la stessa compassione universale non disgiunta da una lieve tintura di disprezzo, [...] lo stesso scetticismo sereno, quello, voglio dire, che non rigetta tutto con un ‘no’ aprioristico, anzi che accoglie tutte le opinioni con un ‘sì’ ironicamente condiscendente. Tutti e due gettano uno sguardo acuto sul formicaio umano e confessano che non riescono a trarne alcun concetto esatto [...] all’infuori dell’obbligo della pietà (Letteratura francese, Opere, 1997, 1463).

Orlando, siguiendo una crítica de signo freudiano, subraya que por encima de todo Fabrizio es un personaje creado por una necesidad de compensación de las pérdidas y carencias, materiales y espirituales, que Lampedusa había sufrido a lo largo de su vida (1998, 13). De modo que el “ricchissimo, politicamente influente, padre di famiglia, donnaiolo, astronomo premiato, *non è* Lampedusa impoverito, emarginato, frustrato nel sesso, dilettante sconosciuto” (idem, 13); aunque el príncipe Fabrizio sea introvertido y solitario –como el propio Lampedusa–, no deja de ser un hombre admirado y seguro de sí mismo.

Bendicò es el perro alano que acompaña siempre a Fabrizio en sus paseos por la casa. Su nombre procede de un verso de la ópera *Rigoletto* de Verdi: “Ah! Ah! Rido *ben di core...*” (Orlando, 1996, 73). En la novela se mencionan otros muchos perros: Fufi, Svelto, Tom y Teresina; en *Ricordi d’infanzia* (348), Lampedusa hace referencia a un perro llamado Tom, compañero de juegos en su infancia. Según Gilmour (1994, 89), Lampedusa y Alessandra tenían una gran afición por los perros, a los que trataban casi como a hijos. Como recuerda Orlando, Lampedusa mostraba a veces más simpatía hacia los animales que hacia las personas:

Innocue forse perché mute, le bestie gli rendevano più facile quel disinteressato identificarsi in una vittima che è la pietà: non per caso la morte del coniglietto è uno dei momenti più commossi del *Gattopardo* (1996, 63).

El personaje Paolo, el primogénito, es muy aficionado a los caballos y a la equitación, lo que recuerda al padre de Lampedusa, Giulio (Vitello, 1987, 59-60). Según Gilmour, además, la sosería del personaje Paolo recuerda a la del abuelo de Lampedusa, el príncipe Giuseppe (1838-1908), un hombre anodino cuyas principales ocupaciones eran montar a caballo y cumplir puntualmente con los ritos de la iglesia. La expresión “buon babbeo di Paolo” que el príncipe Fabrizio dedica a su hijo en la parte I (32) recuerda al apelativo que los amigos del abuelo Giuseppe habían acuñado para designarlo: “*u prìncipi babbiùni, il principe semplicione, scioccone*” (Vitello, 1987, 36).

El personaje Giovanni, el hijo segundogénito, se inspira en Filomeno, el tercero de los hijos de Giulio –tío-abuelo paterno de Lampedusa–, que abandonó la casa familiar a los veinte años para marcharse a Londres, haciendo caso omiso de las súplicas de sus padres para que volviera. Cuando su padre le negó el apoyo económico, “Fifi” comenzó a trabajar de payaso en un circo, y después como vendedor en una tienda de carbón. Más adelante emprendió el comercio de piedras preciosas (Vitello, 1987, 33-4). Pero el personaje de Giovanni también recoge algún eco de las vivencias del propio Lampedusa, tal y como afirma Vitello (idem, 95) y Orlando en sus memorias (1996, 32-3). Recuérdese que en Londres Lampedusa hallaba una grata sensación de anonimato y libertad, de la que una vez le habló a Orlando: “Londra [...] è la sola città che sappia dare in pieno la voluttà di scomparire, di perdersi in un oceano, di non essere più nessuno” (idem, 32).

El personaje de Tancredi, sobrino y ahijado del príncipe y simpatizante de Garibaldi, se inspira en otro miembro de la familia de Lampedusa: el príncipe Corrado Valguarnera e Tomasi (1838-1903), sobrino del astrónomo.

Para reconstruir el clima histórico en el que sumergió a Tancredi, Lampedusa se ayudó con algunos textos históricos sobre el desembarco de Garibaldi. Uno de estos textos fue Tre mesi nella Vicaria di Palermo in 1860 (1901) de Francesco Brancaccio di Carpino, que había sido amigo del propio Corrado. En el texto, Brancaccio describe

el frívolo comportamiento, a veces ridículo, de los jóvenes aristócratas sicilianos que, como Tancredi, se unieron a Garibaldi. Sus vidas, antes de 1860, consistían sobre todo en bailes, esgrima, bravuconadas y bromas pesadas [...]. Luego se convirtieron en conspiradores de salón, que intrigaban por pura diversión, liaban cartuchos entre vals y vals, y hablaban de libertad pero sin entender nada de política o de cuestiones sociales (Gilmour, 1994, 174).

Siguiendo a Brancaccio di Carpino, sabemos que durante los sucesos de 1860, Corrado participó en diversas actividades revolucionarias (en Serio, La vita quotidiana a

Palermo ai tempi del Gattopardo, 1999, 5-10). Desde la primavera de 1860 formó parte del comité revolucionario que organizó la insurrección del 4 de abril en el convento de la Gancia. Fue hecho prisionero junto con sus compañeros por Maniscalco, el director de la policía borbónica, que tenía la intención de ejecutarlos. Castelcicala, el lugarteniente general, intervino para evitar la ejecución y los puso bajo la jurisdicción de un tribunal ordinario. Después de pasar dos meses en la cárcel, fueron puestos en libertad el 19 de junio por orden de Garibaldi. Tanto estos hechos como los personajes históricos Castelcicala y Maniscalco aparecen reflejados en la novela:

Preso in una rete di amici giocatori, di amiche, come si diceva, “scondottate” che la sua esile attrattiva dominava, Tancredi era giunto al punto di aver simpatie per le “sette”, relazioni col Comitato Nazionale segreto [...]. E c’era voluto del bello e del buono, c’erano volute visite a Castelcicala scettico ed a Maniscalco troppo cortese per evitare al ragazzo un brutto guaio dopo il Quattro Aprile (32).

A continuación, Corrado se enroló en el ejército de Garibaldi y fue nombrado lugarteniente del batallón de los bersaglieri por el general Vinvenzo Giordano Orsini. Participó en la batalla de Volturmo, en la que Garibaldi derrotó a los borbones; también participó en la expedición para liberar Roma, y presencié la derrota de Aspromonte, en la que Garibaldi fue capturado. El 16 de abril de 1866, a los veintiocho años, se casó con Maria Favara (1850-1912). Fue nombrado senador en 1880; militó en la corriente liberal. Murió en 1912; al cabo de nueve años murió su esposa, víctima del cáncer.

Algunos de los rasgos físicos de Tancredi se inspiran en Gioacchino Lanza Tomasi, el ahijado del escritor: “il volto triangolare, i passi felpati, la nasalità della voce, i ghignetti cortesi, il sorriso beffardo, gli occhi sprizzanti malizia azzurrina” (Vitello, 1987, 271-2), así como su elegancia y su fina ironía, que tanto divertía a Lampedusa (recuérdese que en la novela el narrador afirma que “per le persone del carattere e della classe di don Fabrizio la facoltà di esser divertiti costituisce i quattro quinti dell’affetto” [75]. El profundo afecto que Lampedusa tenía por Gioacchino aparecen proyectados en la novela en la relación entre el príncipe y Tancredi (Orlando, 1996, 54).

El mismo Lampedusa escribe en una carta a su amigo Guido Lajolo: “il personaggio chiamato Tancredi è il mio figlio adottivo. Tancredi è il ritratto di Giò in quanto all’aspetto ed alle maniere; per ciò che ri riguarda il morale Giò è, per fortuna, assai meglio di lui” (cit. Vitello, 1987, 272).

El personaje del padre Pirrone también está basado en los datos históricos. Efectivamente, en el palacio Lampedusa vivió un cura jesuita, Francesco Saverio Pirrone (1810-1889) que fue capellán de la casa. Cuando en 1848 se suprime la orden, muchos jesuitas fueron acogidos en las casas de los aristócratas. El padre Pirrone, que tenía muy buena relación con la familia, decidió quedarse definitivamente en la casa como guía espiritual, como amigo del príncipe y como preceptor de los hijos (Vitello, 1987, 257). Se trataba de un hombre culto, que había ejercido la docencia de las letras, las matemáticas y la lengua griega en diversas instituciones; además escribía poesía.

Durante siglos, la familia Lampedusa había mantenido una estrecha relación con la iglesia. Aunque el abuelo de Lampedusa, Giuseppe, rompió esta tradición, Lampedusa conservó hacia la iglesia “una specie di reverenza nobiliare e cavalleresca, anche se evidentemente più per affezione alla tradizione familiare che altro” (Samonà, 1974, 131). Esto concuerda con el punto de vista que el narrador adopta hacia el padre Pirrone, “rappresentato spesso con ironia piuttosto marcata ma sempre in ogni caso in simpatia” (Samonà, 1974, 131).

Los personajes Concetta, Carolina y Caterina de la parte VIII se inspiran en las tres hermanas solteras del abuelo de Lampedusa, Concetta, Carolina y Caterina que, recluidas en villa Spaccaforno, llevaban una vida dedicada a las cosas de la iglesia. En 1910, el arzobispo de Palermo, monseñor Alessandro Lualdi, visita la casa de las tres mujeres y, extrañado de la cantidad de reliquias que poseen, ordena su verificación (Vitello, 1987, 32). Otros datos que aporta Vitello acerca de las tías parecen corresponderse con los rasgos de los personajes novelescos: Concetta tenía un carácter

duro y autoritario. En su juventud rechazó a un novio que era bien visto por todos, tras lo cual se recluyó en su casa y consagró su vida a la religión. Carolina era más abierta y amable, aunque terminó anulada bajo la influencia de Concetta. Las tres se caracterizaban por “un’aridità di cuore non esattamente cristiana” (idem, 33). Caterina murió de tisis en el 1900. Sin embargo, como afirman los críticos, el personaje de Concetta posee también rasgos del propio Lampedusa.

A medida que nos alejamos del círculo familiar, los personajes tienden a reducirse a meros tipos, representantes de grupos o clases sociales. Los notables de Donnafugata, presentados en la parte II (monseñor Trottolino, el notario don Ciccio Ginestra, el médico Totò Giambono y Ciccio Tumeo, organista de la iglesia y compañero de caza del príncipe), toman rasgos de aquí y de allá entre los personajes de Santa Margherita Belice mencionados en Ricordi d’infanzia.

El personaje de Angelica posee ciertos rasgos en común con Maria Favara, la esposa de Corrado, según el retrato que de ella realizó su nieto Fulco Santostefano della Verdura (Estati felici, 1977, cit. Vitello, 1987, 268-9), donde afirma que había sido una mujer hermosísima y muy culta: hablaba francés, inglés y alemán; era aficionada al arte, la literatura y la música. Procedía de una de las familias de nuevos ricos que habían surgido a lo largo del XIX, que habían emparentado con la aristocracia o habían comprado títulos.

Onofrio Rotolo, el administrador del palacio de Donnafugata, es la trasposición literaria del administrador del palacio familiar de Santa Margherita Belice, de quien habla Lampedusa en Ricordi d’infanzia como “l’unico amministratore che a mia conoscenza non fosse un ladro” (Opere, 1997, 377). Según Lampedusa, se debía en parte a su abnegación el que dicha casa conservara todo su esplendor:

era una specie di gnomo, *piccolo piccolo* con una lunghissima barba bianca [...]. Delle sue cure e della sua scrupolosità si raccontavano mirabilia: come quando la casa era vuota egli la

percorresse ogni notte col lume in mano per constatare se tutte le finestre erano chiuse e le porte sprangate; come permettesse soltanto alla moglie di risciacquare le porcellane preziose; come dopo ogni ricevimento (ai tempi di mia Nonna) andasse a tastare le viti che si trovavano sotto le sedie “*cannées*”; como durante l’inverno passasse giornate intere a sorvegliare squadre di facchini che ripulivano e tenevano in ordine ogni angolo più fuor di mano di quella mastodontica casa (idem, 377).

Entre los antepasados del príncipe, la beata Corbèra de la novela, fundadora del monasterio de clausura de Santo Spirito, se inspira en sor Maria Crocifissa (1645-1699), hija del Duca Santo (ambos antepasados del escritor) que protagonizó algunos milagros a los que se alude en la novela.

El Duca Santo, el segundo de los antepasados del príncipe que se menciona en la novela, se inspira en Giulio I di Lampedusa (1614-1669), fundador de Palma di Montecchiario y también llamado Duca Santo.

Entre los personajes menores, Mademoiselle Dombreuil recuerda a una de las institutrices que Lampedusa menciona en Ricordi d’infanzia (371); el contable del príncipe Fabrizio, Ciccio Ferrara, recuerda al contable Ferrara que Lampedusa menciona en el mismo texto (356); el doctor Mariano Sémmola, al doctor Semmola (1831-1896), profesor en la Universidad de Palermo, procedente de una célebre familia de médicos; el doctor Ignazio Cataliotti se inspira en otro famoso médico del mismo nombre; el personaje del padre Titta se inspira en monseñor Filippo Pottino, un intelectual palermitano y profesor de Paleografía en la Universidad de Palermo, que había sido capellán de villa Spaccaforno desde 1909 (Vitello, 1987, 277).

En la novela se alude a numerosos personajes históricos. Entre las figuras de la monarquía borbónica se hallan Fernando II, rey de las Dos Sicilias (1830-1859) –uno de los pocos que aparecen como personaje en la novela–; Francesco II, sucesor de Ferdinando II (designado como Franceschiello Dio Guardi por Tancredi [39]); la reina María Carolina, hermana de María Antonieta (26), Napoleón III (47) y Carlos III (47).

Entre los personajes de la crónica siciliana afines a la monarquía borbónica se hallan Paolo Ruffo di Castelcicala, lugarteniente general –que figura en la novela como amigo del príncipe: “Don Fabrizio [...] non voleva tradire l’amico” (27)–, y Salvatore Maniscalco, director de la policía, ya mencionados antes.

Entre los protagonistas del Risorgimento y de la unificación, se menciona repetidas veces a Garibaldi, el más importante; a Giuseppe Mazzini (28), defensor de una república italiana democrática; a La Farina (37), uno de los jefes de la revolución de 1848; a Crispi (37); a La Masa (85), promotor de la revolución siciliana que combatió al lado de Garibaldi; a Cialdini (104), el militar que dio a Pallavicini la orden de detener a Garibaldi en Aspromonte en 1862; y a Bixio (85), uno de los héroes del ejército garibaldino.

El rey Vittorio Emanuele II (1861-1878) es apenas mencionado como “il Piemontese, il cosiddetto Galantuomo” por Fabrizio (31); el coronel Giorgio Guido Pallavicino (1769-1878), político liberal moderado que se enfrentó a Garibaldi en Aspromonte, es otro de los personajes históricos que aparece como personaje en la novela (en la parte VI), y el que posee mayor relieve.

3.3. Hacia la construcción del espacio

En este apartado nos acercamos a los procedimientos y los modos de la representación de los espacios en El Gatopardo. La introducción a Ricordi d'infanzia, de la que hablaremos más adelante, junto con algunas notas de las lecciones sobre Stendhal, son los textos que nos han servido de guía.

La primera de las reflexiones de Lampedusa acerca de los espacios novelescos se halla en una carta que en 1950 escribió a su esposa, en la que habla de Balzac. En ella describe cómo para leer a Balzac hay que detenerse tras haber leído “ses savoureuses descriptions de mobiliers et de personnes” para que se fijen bien en la memoria y, de este modo, “les disposer comme sur une scène”; después, cuando se prosigue la lectura, se obtiene “cet étonnant effet du “film”. Et quel film! Arrangé par un régisseur superlatif et joué par des acteurs comme il n’y en a pas” (Cardona ed., Lettere a Lily. Un matrimonio epistolare: Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Alessandra Tomasi Wolff, 1987, cit. Bertone, 1995, 52).

Algunos años más tarde, su admiración se decanta por otros procedimientos: en las páginas sobre Shakespeare expresa que la sensación del paisaje que dan algunos grandes escritores “*non descrittivi*” es “uno dei problemi piú affascinanti che si pongano al lettore appassionato” (Letteratura inglese, Opere, 1997, 660). En opinión de Lampedusa, autores descriptivos son Balzac y Chateaubriand, los cuales “impiegavano le parole come pennelli e colori” (idem, 660). En cambio, para Lampedusa resulta sorprendente el hecho de que autores como Dostoievski en Los hermanos Karamazov, Verga en I Malavoglia, Shakespeare en Medida por medida, El mercader de Venecia, Antonio y Cleopatra y Macbeth expresen los paisajes sin describirlos. En estas obras, los rasgos del paisaje se hallarían “spezzettatissimi, ridotti allo stato di polvere impalpabile gli accenni paesistici, ma collocati con tale maestria in relazione alla vicenda ed al carattere dei personaggi da essere centuplicati in efficacia e da suscitare *nel loro complesso* l'impressione paesistica” (idem, 660).

En las páginas sobre Stendhal, Lampedusa vuelve a describir el procedimiento utilizado por estos escritores –según su parecer, de manera inconsciente– para expresar el ambiente (Letteratura francese, Opere, 1997, 1774):

suggerirlo, evocarlo con tocchi infinitesimali, non descriverlo quasi mai. Sistema che presenta anzitutto il vantaggio di permeare l'ambiente [...] alla narrazione e di renderlo perpetuamente presente, non più isolato in blocchi descrittivi (o psicologici) che vengono trascinati via dal fluire del racconto (idem, 1774-5).

Si Balzac, con su manera de describir muebles y edificios “con la meticolosità da regista cinematografico” sabe provocar “grandiosi effetti poetici” (idem, 1803), Stendhal, por el contrario, se limita a sugerir estos muebles y edificios, “non so davvero come”, afirma Lampedusa (idem, 1803):

quando Julien penetra nella camera di Madame de Rênal alla sua uscita dal seminario, il senso di oscurità, di afa, di rinchiuso e di cattivo odore è reso inequivocabilmente, come, però, non lo so. Il fasto pesante dell'hôtel de la Môle è reso in parole, che però sono soltanto cinque (“des vastes salons, dorés et tristes”) (idem, 1803).

Parece que la manera de crear ambientes y escenarios de Lampedusa se asemeja más a la de Stendhal: en El Gatopardo recordamos más bien atmósferas y sensaciones que espacios minuciosamente descritos. Es cierto que, por otro lado, a veces la narración se detiene en descripciones detalladísimas y en extensas enumeraciones de objetos y muebles, pero estas no llegan a construir los espacios de una manera nítida; además suelen enfocar objetos o aspectos aislados de un espacio, lo que más bien sería indicio de que poseen un valor simbólico; otras veces, el exceso de detalles y de elementos en la enumeración evoca sencillamente el lujo de los espacios aristocráticos.

3.3.1. Ricordi d'infanzia.

Nos sumerge una especie de remordimiento de no haber vivido con bastante profundidad en la
 vieja casa
 Bachelard, La poética del espacio, 1975², 88

Al margen de su valor literario, el texto autobiográfico Ricordi d'infanzia es muy útil desde dos puntos de vista: en primer lugar, porque constituye una compilación de elementos que forman la materia prima de los espacios y ambientes más importantes de la novela: tal como afirma Gioacchino Lanza (“Premessa” a Tomasi di Lampedusa, I Racconti, Opere, 1997, 336), los recuerdos citados en Ricordi d'infanzia emergen a cada paso en El Gatopardo. La cita de Bachelard parece expresamente dedicada a Lampedusa: es como si El Gatopardo hubiera cobrado vida por el deseo de Lampedusa de volver a vivir con mayor consciencia y plenitud las casas de la infancia.

En segundo lugar, el texto autobiográfico es importante porque en sus líneas Lampedusa se enfrenta, al hilo de la escritura, con una serie de cuestiones teóricas relativas a la construcción del espacio que nos serán útiles para abordar este aspecto en El Gatopardo. La primera de estas cuestiones se halla en la introducción, donde Lampedusa declara su intención de seguir el método que emplea Stendhal en su autobiografía Henry Brulard –uno de los textos stendhalianos más admirados por Lampedusa– para organizar los recuerdos, e incluso de dibujar planos, como en dicho texto. Pero como ha estudiado Bertone (1998, 204), más que servir de fuente, el texto Henry Brulard constituye una “piattaforma di riflessione”. Es cierto que Lampedusa incluye algunos planos de sus casas para apoyar su evocación, pero estos son más bien esquemáticos; parece que la escritura se desarrolla ajena a los dibujos.

Lampedusa sostiene que la memoria es espacio y no tiempo (afirmación en la que David [1966, 542] ve otra huella de la teoría psicoanalítica en Lampedusa), por eso organiza la narración en torno a unidades de espacio.

En medio de sus recuerdos destaca la casa “nel senso arcaico e venerabile della parola” (Ricordi d'infanzia, Opere, 1997, 346), como espacio protagonista y centro de gravedad

del texto: “Anzitutto la nostra casa. La amavo con abbandono assoluto. E la amo ancora adesso quando essa da dodici anni non è più che un ricordo” (idem, 345).

Para valorar adecuadamente la importancia del tema de la casa en la novela hay que recordar la tristeza que sufrió Lampedusa por la pérdida de las casas familiares: el palacio Lampedusa, destruido por los bombardeos durante la segunda guerra mundial, y el de Santa Margherita Belice, que fue vendido. El motivo de la casa destruida por las bombas aparecerá significativamente en la novela (Salvestroni, 1973, 99), en forma de anticipación (o prolepsis, Genette, 1972) por parte del narrador, que describe cómo los dioses representados en los frescos del palacio Ponteleone miraban hacia abajo “sorridenti e inesorabili come il cielo d’estate. Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn., doveva nel 1943 provar loro il contrario” (210); también aparece este motivo en el cuento La sirena, cuando Paolo Corbèra, el narrador, relata: “Poi venne la guerra e mentre io me ne stavo in Marmarica con mezzo litro di acqua al giorno i ‘Liberators’ distrussero la mia casa” (Opere, 1997, 428).

El mismo texto Ricordi d’infanzia surge como una manera de recuperar a través de la escritura las casas perdidas en las que Lampedusa transcurrió su infancia. Orlando sostiene que “il lutto per la casa bombardata era il centro, fra la lunga infelicità della sua vita, e la genesi, a una profondità dove non scende Sainte-Beuve, della sua opera” (1996, 96).

Son muy significativas las numerosas personificaciones de la casa a lo largo del texto. A ella se refiere Lampedusa como si fuera un ser vivo: “Sarà quindi molto doloroso per me rievocare la Scomparsa amata, come essa fu sino al 1929, nella sua integrità e nella sua bellezza” (Ricordi d’infanzia, Opere, 1997, 346). Por otro lado, es evidente que existe una estrecha relación entre la casa y la madre, omnipresente en el texto (en cambio, la figura del padre prácticamente no aparece).

Uno de los rasgos más característicos en la descripción de los ambientes de las casas es una especial atención a los variados efectos de la luz del sol sobre los muebles y las tapicerías de las habitaciones, que crean un efecto caleidoscópico y transforman la casa en un espacio encantado. En Ricordi d'infanzia, Lampedusa afirma: “Come sempre i miei ricordi lontani sono in special modo ricordi di ‘luce’” (386). En el párrafo siguiente se condensan algunos de los efectos luminosos que aparecerán diseminados en la novela:

Qui cominciava per me la magia delle luci che in una città a sole intenso come Palermo sono succose e variate secondo il tempo anche in strade strette. Esse erano talvolta diluite dai tendaggi di seta davanti ai balconi, talaltra invece esaltate dal loro battere su qualche doratura di cornicione o da qualche damasco giallo di seggiolone che le rifletteva; talora, specialmente in estate, i saloni erano oscuri ma dalle persiane chiuse filtrava la sensazione della potenza luminosa che era fuori, talaltra, a seconda dell'ora, un solo raggio penetrava diritto e ben delineato come quelli del Sinai, popolato da miriadi di granellini di polvere, e andava ad eccitare il colore dei tappeti che era uniformemente rosso rubino in tutte le stanze. *Un vero sortilegio di illuminazioni e di colori che mi ha incatenato l'anima per sempre.* Talvolta in qualche vecchio palazzo o in qualche chiesa ritrovo questa qualità luminosa che mi struggerebbe l'anima se non fossi pronto a sfornare qualche “wicked joke” (354-5).

Además, en El Gatopardo la luz del sol o de las lámparas se convierte en un procedimiento para enfocar espacios, objetos y personajes en el espacio que, a través de dicha focalización, cobran un significado particular, activándose así la red simbólica.

La luz del sol posee además un extraordinario poder para convertir los espacios novelescos en ambientes amenazantes o acogedores que condicionan el estado de ánimo de los personajes: “In Amministrazione dove Don Fabrizio discese di nuovo dopo il pranzo la luce entrava adesso di traverso e dai quadri dei feudi, ora in ombra, non ebbe a subire rimproveri” (53).

El palacio Lampedusa, descrito en Ricordi d'infanzia, inspira muchos de los ambientes interiores de villa Salina, así como del palacio Ponteleone. Se trataba de un “impresionante palacio construido alrededor de tres patios, con una fachada blanca y

amarilla de más de sesenta metros de largo, [...] construido en 1620” (Di Mauro y De Seta, Palermo (Le città nella storia d'Italia), 1980, 32).

Sin embargo, la ubicación y los alrededores de villa Salina recuerdan a los de villa Lampedusa, la morada preferida del bisabuelo Giulio. Esta casa, que existe aún en San Lorenzo Colli –una zona situada al noroeste de Palermo, a la sombra del monte Pellegrino, donde las familias nobles solían retirarse durante el verano–, tenía una extensión de alrededor de ochocientos metros cuadrados, y un parque en los alrededores de una hectárea; contaba con un observatorio y una capilla. Según Alessandra di Lampedusa, aunque Lampedusa nunca visitó esta casa, tenía algunas referencias de la misma por la descripción que de ella se realizó en un peritaje, descripción en que se citan el jardín y la capilla (Vitello, 1987, 280).

A partir del s. XVII comienzan a construirse villas a las afueras de Nápoles y Palermo, lo que respondía, por un lado, a una intención por parte del gobierno de racionalizar la agricultura (Di Mauro y De Seta, 1980, 116-7); por otro lado se trataba de una moda que se extendió a lo largo del siglo XVIII: los aristócratas, buscando la tranquilidad y el frescor trasladan sus residencias a estas casas de las afueras. Las más imaginativas y espléndidas surgieron en la zona de Bagheria (10 kilómetros al este de Palermo), y después en la Piana dei Colli.

La villa es una vivienda de carácter cerrado, lugar de residencia no solo de la familia nuclear, sino también del servicio y de las personas encargadas de la administración. Constaba de un cuerpo principal, generalmente de dos pisos. El piso superior estaba destinado a la residencia aristocrática. En él, la suntuosidad de los salones contrastaba con la austeridad de las habitaciones privadas. A los lados de la vivienda, simétricamente dispuestos, se alzaban dos cuerpos más bajos perpendiculares a la fachada, que formaban un patio cerrado por un muro en el que se abría la puerta de entrada. La fachada de las casas eran más bien sencilla. Dado que la planta baja se destinaba a la cocina y a las habitaciones de servicio, el acceso a las habitaciones

principales se realizaba mediante una escalera externa alzada desde el patio hasta el piano nobile. Los arquitectos derrochaban su fantasía en estas escaleras, que tomaban una increíble variedad de formas, con ángulos contrastantes y curvas.

La otra casa descrita en Ricordi d'infanzia es el palacio Cutò de Santa Margherita Belice, según Lampedusa “una delle più belle case di campagna che io avessi mai visto” (Opere, 1997, 355), “una specie di Pompei del Settecento in cui tutto si fosse miracolosamente conservato intatto” (idem, 377).

El palacio Cutò, propiedad de la madre de Lampedusa, fue construido en 1680 y restaurado por el príncipe Niccolò Filangeri en 1810, tras la estancia de la reina Maria Carolina, época en la que alcanzó su máximo esplendor (Vitello, 1987, 106). Fue destruido por un terremoto en 1968. La fachada, que junto con la capilla formaba un lado de la plaza de Santa Margherita Belice, tenía dos pisos y un sótano. Contaba con tres patios interiores, tras los cuales se hallaba el jardín (Gilmour, 1994, 40).

En Ricordi d'infanzia Lampedusa la describe como una vivienda de proporciones enormes; quizá agrandando las dimensiones:

si stendeva per una estensione immensa e contava fra grandi e piccole trecento stanze. Essa dava l'idea di una sorta di complesso chiuso e autosufficiente, di una specie di Vaticano (Opere, 1997, 359).

Nella vastità ornata della casa (*12 persone in 300 stanze*) mi aggiravo come in un bosco incantato. Bosco senza draghi nascosti; pieno di liete meraviglie financo nei nomi giocosi delle stanze: la “stanza degli uccellini” tutta tappezzata di grezza seta bianca rugosa nella quale fra infiniti ghirigori di rami fioriti splendevano appunto uccellini multicolori dipinti a mano; la “stanza delle scimmie” dove fra gli stessi alberi tropicali si spenzolavano “oustiti” pelosissimi e maliziosi; le “stanze di Ferdinando” [...] che invece avevano conservato questo nome perché avevano costituito l'appartamento privato del ridanciano e crudele Re Nasone (idem, 362).

Su gran tamaño se refleja en la vastedad del palacio de Donnafugata en la novela; así como la magia de las habitaciones abandonadas, que descubren Angelica y Tancredi en la parte IV, se anticipa en la descripción del palacio Cutò en Ricordi d'infanzia: “il mistero di certi appartamenti non finiti al secondo piano [...]; tutto un mondo pieno di gentili misteri, di sorprese sempre rinnovate e sempre tenere” (Opere, 1997, 348), “poiché con deviazioni e giravolte sapevo evitare le stanze abitate mi sentivo solo e dittatore” (idem, 348).

Sin embargo, los biógrafos precisan que el palacio Cutò no era tan grande como el palacio novelesco de Donnafugata. Según comentó en una ocasión Archibald Colquoun, el traductor inglés de Lampedusa, a Andrea Vitello, el palacio de Donnafugata recuerda más bien a ciertas mansiones inglesas de Chatsworth o Woburn, “smisurate residenze di campagna circondate da meravigliosi giardini, pieni di tesori d'arte e di cimeli di famiglia oltreché di storia, nelle quali i signori vivono appartati in un altero splendore” (Vitello, 1987, 95).

Las poblaciones de Santa Margherita Belice y Palma di Montechiaro se disputan todavía el privilegio de haber sido el espacio inspirador de la Donnafugata literaria. Sin embargo, esta disputa es absurda, puesto que ambas poseen parte de razón: en la Donnafugata del texto aparecen personajes, nombres, ambientes y circunstancias en parte procedentes de los recuerdos del autor sobre Santa Margherita Belice (que representa el mundo de la infancia) y en parte a Palma di Montechiaro (que, fundada en 1637 por los Lampedusa, representa el pasado feudal de la familia).

Como queriendo cerrar esta disputa, Vitello, en su extenso estudio sobre Lampedusa, da una lista pormenorizada de los elementos de una y otra localidad que aparecen en la novela. De Santa Margherita Belice procede ante todo la casa. El salón de Leopoldo, el baño, el reloj y el pararrayos bajo la fachada, el jardín con los tres patios y la fuente son algunos detalles del palacio Cutò que aparecen en el palacio Salina de Donnafugata. También se inspiran en el recuerdo de Santa Margherita algunos personajes de

Donnafugata: don Onofrio Rotolo, el administrador de los Cutò, don Ciccio Tumeo, que se inspira en Francesco Lo Monaco, organista de la iglesia; el bandido Vincenzo Capraro, “che operò nella zona tra Santa Margherita, Sambuca e Sciacca: fu il primo in Sicilia a battersi contro i carabinieri con la sua banda in formazione da battaglia, a cavallo” (Vitello, 1987, 285). El viaje a Donnafugata de la parte II se inspira en el recuerdo infantil del viaje desde Palermo a Santa Margherita Belice (en la comarca de Belice, a unos 65 km. de Palermo), aunque el recorrido es distinto, el viaje se alarga a tres días y se realiza en coche de caballos, y no en tren, como se realizaba el viaje real (idem, 282-3).

Algunos recuerdos de la historia familiar y de los viajes que realizó Lampedusa a Palma di Montecchiario a partir de 1955 inspiran otros espacios y escenas de la novela: la catedral, al lado del Palacio Ducal, con “la scalinata” e “le tozze colonne di marmo rosso” (*El Gatopardo, Opere*, 1997, 67), el rezo del *Te Deum* en la catedral, rito tradicional con el que se celebraba la llegada de los descendientes del fundador de la iglesia; el convento de clausura de Santo Spirito, fundado en el siglo XVII por el Duca Santo, con su “parlatorio rozzo con la sua volta a botte” (idem, 88); entre los personajes, el mismo Duca Santo y la Beata Corbèra, su hija; así como otros detalles: los *mandorlati*, dulces típicos de Palma, confeccionados por las monjas desde el siglo XVII, y los *muffoletti*, pan típico de Palma, y otros espacios, como el feudo Gibildolce, una de las más antiguas posesiones de los Lampedusa.

Los críticos también han discutido largamente acerca del significado del nombre Donnafugata. Según Vitello (1987, 289-90), parece que no guarda relación con ninguna de las dos localidades que existen con este nombre en la provincia de Agrigento, ni tampoco con un palacio del mismo nombre en Ragusa, ni con un castillo homónimo a 20 km. de Ragusa. Parece que tampoco tiene que ver con una leyenda que existe en la zona de Ragusa sobre una mujer que fue estrangulada (*affucata*) cerca del castillo; ni con la leyenda de la reina Blanca de Navarra que, encerrada en el castillo por el conde Bernardo Cabrera, consiguió fugarse (Vitello, 1987, 289). Según otras interpretaciones,

el topónimo podría derivar del recuerdo de la reina austríaca María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles, que en 1812 se refugió en Sicilia, concretamente en el palacio Cutò, durante el periodo en que reinó Murat en Nápoles; de ahí el nombre Donnafugata (“mujer expulsada”). Su hijo Leopoldo ocupó el salón del palacio que luego tomaría su nombre (Vitello, 1987, 106-7).

Pero probablemente ninguna de estas referencias sirva para explicar por qué Lampedusa eligió este nombre y qué sentido tendría para él. Lo que sí hay que tener en cuenta es la tendencia a la personificación femenina en la escritura de Lampedusa: es el caso de la sirena Lighea, de la muerte representada en forma de mujer en la novela, y la alusión a la “Scomparsa amata”, es decir, la casa, en Ricordi d’infanzia; feminización que en todos los casos está ligada a la idea de posesión, como ha notado Vitello (1987, 289).

En cuanto a otros espacios novelescos secundarios, citaremos San Cono que, según Vitello (idem, 291), recuerda al feudo Torretta (también mencionado en Ricordi d’infanzia) por la distancia que lo separa de Palermo. Existe una localidad llamada San Cono en la provincia de Catania, famosa por su tradición en la herboristería y la homeopatía, por sus prácticas mágicas y sus fatture (Sciascia, en Vitello, 1987, idem, 291).

Villa Falconeri recuerda a la actual villa Niscemi, y el palacio Ponteleone recuerda, en su ubicación, al palacio Monteleone, cuyos alrededores se describen en Ricordi d’infanzia: “la via Bara all’Olivella che portava in piazza Massimo era brulicante di miseria e di catodi e percorrerla era un affare triste” (349).

El hotel Trinacria, donde transcurre la parte VII, se inspira en el hotel del mismo nombre, un edificio situado en el número 28 de la calle Butera, que el escritor veía todos los días al salir de casa. Hacia 1880 era uno de los principales hoteles de la ciudad y solía albergar a los aristócratas; en él también se había alojado Garibaldi y otros soldados garibaldinos. En todo caso no parece corresponderse con el sórdido edificio

que se describe en la novela. Según aclaró Lampedusa a su esposa, “la muerte in una camera così impersonale come quella di un albergo, lontano dalla propria casa e senza il quadro delle cose familiari, risulta più squallida” (Vitello, 1987, 282).

CAPÍTULO 4
LECTURA CRÍTICA DE EL GATOPARDO

4.1. El desarrollo de la narración. Interpretación simbólica.

...Ma ora ti ringrazio, questo voglio, dell'ironia che hai messo
 sul mio labbro, mite come la tua.
 Quel sorriso m'ha salvato da pianti e da dolori

Salvatore Quasimodo, Lettera alla madre__

En este apartado llevaremos a cabo una lectura cronológica siguiendo el hilo del texto. Iremos parte por parte, destacando en primer lugar los principales puntos del desarrollo de la narración y a continuación procediendo a su interpretación, que señalamos por medio de un asterisco. Dado que las citas que figuran se refieren en su mayoría al texto de El Gatopardo, nos limitaremos a indicar, después de cada cita, la página o páginas de la edición de las obras completas de Lampedusa publicada por Gioacchino Lanza Tomasi en 1995.

4.1.1. Introducción: el marco histórico.

Tras el Congreso de Viena, la península italiana se halla dividida en siete estados: el reino del Piamonte (que comprende el Piamonte, Niza, Saboya y Cerdeña) en el que reina la dinastía de los Saboya; el reino lombardo-véneto, bajo dominio austriaco; los ducados de Parma, Módena y Toscana, también dominados por Austria; los Estados Pontificios (que comprenden también Las Marcas) y el reino de las Dos Sicilias (Nápoles y Sicilia) dominado por los borbones.

A lo largo del siglo XIX, paralelamente a la difusión de las ideas del liberalismo (que atacan los cimientos del orden socio-económico del antiguo régimen), se van perfilando una serie de proyectos, impulsados por los patriotas, que tienen como fin la unificación del territorio italiano. Aunque la conciencia nacional, en un primer momento, era patrimonio de una élite de intelectuales y políticos, solo muy lentamente se fue extendiendo entre el pueblo.

El político Cavour, partidario de una solución moderada y apoyado por el rey Vittorio Emanuele II de Saboya, impulsa la idea del Risorgimento. Pero Garibaldi, un demócrata idealista, toma la iniciativa. De acuerdo con las tesis del ideólogo demócrata Mazzini, e impulsado por los demócratas Pilo y Crispi, pretende tomar Sicilia y extender desde allí la revolución por toda Italia, como paso previo para la unificación.

Sin el apoyo militar del rey, pero con su consentimiento tácito, Garibaldi reúne un ejército de mil hombres, un grupo de jóvenes idealistas, inexpertos y mal armados. El 6 de mayo la expedición parte de Génova y el 11 de mayo llega a Sicilia, al puerto de Marsala, en la parte occidental de Sicilia.

Los simpatizantes de Garibaldi, reunidos en sociedades secretas, apoyan y preparan la revolución. Garibaldi, mediante la guerra de guerrillas y acompañado de millares de sicilianos antiborbónicos, vence fácilmente a los borbones y se apodera de la isla. Logra pasar a la Italia continental y aunque es desautorizado por Cavour, entra en Nápoles el 7 de septiembre, proclamándose dictador de las Dos Sicilias. Sin embargo termina por acatar la voluntad del rey y por someterse a su ejército oficial.

El 21 de octubre se celebran una serie de plebiscitos en Sicilia y en Nápoles, en los que se invita a los sicilianos y a los napolitanos a unirse al Reino de Cerdeña. El resultado es el sí a la unión, por mayoría absoluta.

4.1.2. Parte I (mayo de 1860)

El príncipe Fabrizio y su familia se hallan en el salón de villa Salina terminando de rezar el rosario. La única nota discordante en el desarrollo de la vida cotidiana de la familia es el

anuncio del príncipe de ir a Palermo después de la cena, ante lo cual su esposa, que sabe que el objetivo de dicho viaje es la búsqueda de una aventura amorosa, sufre un ataque de histeria.

Mientras tanto, en los alrededores de Palermo, los simpatizantes de Garibaldi preparan la revolución. Esa misma noche, la del 11 de mayo, habría de llegar a Sicilia la expedición del general.

A la mañana siguiente, el príncipe recibe la intempestiva visita de Tancredi, que está al corriente de los acontecimientos. Tancredi quiere despedirse de su tío porque va a reunirse con los rebeldes, que se encuentran en las montañas. El príncipe se muestra preocupado, pero Tancredi consigue tranquilizarlo explicándole que es necesario que los aristócratas también intervengan en la revolución para controlarla e impedir que adopte posturas democráticas: “Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi” (39). El príncipe se deja convencer por su sobrino, e incluso le entrega unas monedas de oro.

Más tarde, un camarero le entrega un periódico y una nota enviados por Málvica, su cuñado, en la que le informa del desembarco de las tropas de Garibaldi en Marsala, ocurrido durante la noche anterior. El príncipe, aún bajo el efecto de las palabras mágicas de su sobrino, apenas se inquieta; guarda la nota de su cuñado en un bolsillo, y el periódico en un cajón. La parte I concluye con la escena en que la familia, al atardecer, se reúne en el salón para rezar el Rosario.

*Entrando ya en la interpretación de esta primera parte, hay que notar en primer lugar que esta es irrelevante desde el punto de vista de la intriga; prácticamente no sucede nada. Su principal función es la de presentar espacios y personajes. A lo largo de una serie de episodios el narrador sigue al príncipe Fabrizio en sus ocupaciones habituales, mostrando así la vida cotidiana de la familia. Abundan las descripciones, de modo que se produce una espacialización del tiempo, una resistencia a la historia.

La prosa poética del primer episodio despliega a modo de obertura muchos de los motivos y temas que, formando isotopías, cruzan el texto de principio a fin construyendo el sistema simbólico del texto:

“Nunc et in hora mortis nostrae. Amen”

La recita cotidiana del Rosario era finita. Durante mezz’ora la voce pacata del Principe aveva ricordato i Misteri Dolorosi; durante mezz’ora altre voci, frammiste avevano tessuto un brusio ondeggiante sul quale si erano distaccati i fiori d’oro di parole inconsuete: amore, verginità, morte; e mentre durava quel brusio il salone rococò sembrava aver mutato aspetto; financo i pappagalli che spiegavano le ali iridate sulla seta del parato erano apparsi intimiditi; perfino la Maddalena, fra le due finestre, era sembrata una penitente anziché una bella biondona, svagata in chissà quali sogni, come la si vedeva sempre (19).

El texto comienza con una cita, en forma de discurso directo, del último verso del Ave María con que termina el rezo del rosario. Los adjetivos quotidiana, aplicado a “recita [...] del Rosario”, y consueto, en el siguiente párrafo, y el uso del imperfecto, indican que el episodio narrado constituye el ejemplo de un tiempo ordenado por los hábitos y las ocupaciones cotidianas. Entre estas, el rezo constituye uno de los componentes del código del rito religioso que, desde un punto de vista formal, es uno de los que organizan el tiempo. Anticipamos aquí que en la novela, la religión solo proporciona un inventario de ritos y costumbres vacíos de significado.

En las palabras “i Misteri Dolorosi”, y en la yuxtaposición de los términos extraídos del cotexto de la oración en el sintagma “amore, verginità, morte” se anuncian ya las principales isotopías del texto: el dolor, el amor y la muerte.

En el salón, la familia compone una sensual y frívola escena rococó que recuerda a las pinturas de un Watteau. Las amplias descripciones y digresiones de esta primera parte reflejan un mundo congelado —el primer verbo de movimiento empleado en sentido literal, que marca una acción real, concierne al perro Bendicò, que aparece en escena

después del príncipe y personificado por el adj. rattristato)—, donde el tiempo está paralizado en una sucesión circular de ritos y actividades que constituyen “l’emblematica porzione di un ciclo” (Samonà, 1974, 53), en medio de los cuales los personajes parecen no querer asumir el significado de lo que ocurre fuera de su mundo. Puede decirse que la historia sucede fuera de la narración, y que esta no está más que levemente impregnada de los importantes sucesos de carácter histórico-político que se están desarrollando en Sicilia.

Y sin embargo, a lo largo de esta primera parte se irán desgranando una serie de imágenes que anuncian la decadencia, y que iremos analizando a continuación.

Después del rezo el príncipe baja al jardín, donde recuerda el momento en que el capataz Russo había hallado, un mes atrás, el cadáver de un soldado borbónico, muerto en las batallas desencadenadas por los pronunciamientos del 4 de abril: la historia comienza a filtrarse a través de los muros de la casa, que parecía inexpugnable.

El recuerdo del soldado muerto le lleva al príncipe a recordar también una entrevista que había mantenido con el rey Fernando en el palacio de Caserta, en la que este se mostraba impotente ante su inmensa mesa de trabajo, invadida por un “sbarramento di scartoffie” (26). A través de este personaje, que el narrador describe con toda crudeza subrayando su vulgaridad, se manifiesta metonímicamente el declive de la monarquía borbónica: “il Re col faccione smorto tra le fedine biondiccie, con quella giubba militare di ruvido panno da sotto la quale scaturiva la cateratta violacea dei pantaloni cascanti” (26).

En el episodio siguiente tiene lugar la cena, “servita con il fasto sbrecciato che allora era lo stile del Regno delle Due Sicilie” (29), que posee un alto grado de ritualización, como denotan los emblemas y escudos que adornan la vajilla, y que sugieren la estrecha relación de la familia con la monarquía borbónica: “Massiccia l’argenteria e splendidi i bicchieri recanti sul medaglione liscio fra i bugnati di Boemia le cifre F.D.

(*Ferdinandus dedit*) in ricordo di una munificenza regale” (29). Pero los lujosos objetos muestran señales de decadencia: la mesa está cubierta por un finísimo mantel remendado, y los platos y los cubiertos, “ciascuno segnato da una sigla illustre” (29), proceden de diferentes vajillas: “non erano che dei superstiti delle stragi compiute dagli sguatterì e provenivano da servizi disparati” (29); sobre la mesa, una ‘carsella’ precariamente appesa sotto la ‘ninfa’” (29) amenaza con desplomarse en cualquier momento sobre los comensales.

Más adelante, durante la narración del viaje del príncipe y el cura a Palermo, asediada por los garibaldinos, el narrador, a través de una nota sospechosa que pasa casi desapercibida, alude al fin del reinado borbón: “[Padre Pirrone] additava i monti scoscesi della Conca d’Oro ancor chiari in quell’ultimo crepuscolo” (33).

Al día siguiente la aparición de Tancredi, el personaje más dinámico de la narración, significa la irrupción de la historia en la propia familia. Durante la conversación que mantiene con Fabrizio acerca de la revolución, las palabras del joven, que formulan, aparentemente, una paradoja: “Se vogliamo che tutto rimanga com’è, bisogna che tutto cambi” (39), sirven para conjurar, de momento, el avance de la historia. Gracias a este conjuro, Fabrizio no se immutará cuando más adelante reciba la noticia del desembarco de Garibaldi, y podrá rebajar a este “avventuriero tutto capelli e barba” (55-6) al rango de “cornuto” (56). Guarda el periódico y la nota que le informa del desembarco en un cajón, censurando así uno de los acontecimientos más importantes de la historia de Sicilia.

A continuación el príncipe baja a su despacho, donde se exhiben unos cuadros que representan los feudos de la familia, algunos de los cuales ya no se hallan en su poder: “Ingenui capolavori di arte rustica del secolo scorso; inatti però a delimitare confini, precisare aree, redditi; cose che infatti rimanevano ignote” (41).

Tras la descripción de los cuadros se articula el discurso histórico que explicita, a través de un lenguaje poético, las causas de la decadencia económica de las familias

aristócratas. Sin embargo el narrador concede una tregua a la decadencia: “Di già alcuni di quei feudi tanto festosi nei quadri avevano preso il volo [...]. Ma ve ne erano tanti; sembrava non potessero mai finire” (41).

A continuación, el narrador describe el escritorio que se halla en el centro del despacho, sirviéndose de la imagen de un castillo inexpugnable o un teatro barroco (que prelude anafóricamente, como se verá más adelante, el inmenso palacio de Donnafugata):

Nel centro della stanza torreggiava una scrivania con decine di cassetti, nicchie, incavi, ripostigli e piani inclinati. La sua mole di legno giallo e nero era scavata e truccata come un palcoscenico, piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza che nessuno sapeva più far funzionare all'infuori dei ladri (42).

Una imagen que, además de representar un objeto de arte más propio de un anticuario que de un despacho de trabajo, simboliza las tareas de la administración de los feudos, de manera que en los cassetti, nicchie, incavi, ripostigli, piani inclinati, trappole y piani scorrevoli podemos leer secretos y robos¹.

La belleza de la descripción del mueble es únicamente una concesión al lector, porque al príncipe la visión del escritorio cubierto de papeles y documentos (como el del rey Fernando) le provoca un gran desánimo y un deseo de la evasión, por lo que opta por refugiarse en su afición a la astronomía, para la que es capaz de complicados cálculos que no sabe aplicar a la administración de sus bienes. La lectura del Journal des Savants, publicación científica francesa, constituye para el príncipe una salida del espacio y del tiempo cronológico hacia otras regiones, como un preludio de la muerte: “Cacciando le immagini di Ragattisi perduto e di Argivocale pencolante si tuffò nella lettura del più recente numero del *Journal des Savants*” (42).

¹ Bachelard nos ha mostrado que “Los muebles complejos realizados por el obrero son un testimonio bien sensible de una necesidad de secretos, de una inteligencia del escondite” (La poética del espacio, 1975, 115).

Más adelante, durante la comida, se da la última de las anáforas simbólicas de la decadencia de la familia en esta parte. La gelatina al ron –postre preferido del príncipe–, descrita con términos arquitectónicos y militares como si se tratara de una fortaleza, coronado con cerezas y pistachos (de color verde y rojo, como los colores de la bandera de Italia), y su reparto entre los comensales simboliza la división del patrimonio familiar entre los descendientes, pero también se puede interpretar como la caída de la monarquía borbónica (hecha de materia gelatinosa, aparentemente sólida e inexpugnable, pero en realidad temblorosa y blanda) asediada por las fuerzas garibaldinas:

Si presentava minacciosa, con quella sua forma di torrione appoggiato su bastioni e scarpate, dalle pareti lisce e scivolose impossibili da scalare, presidiata da una guarnigione rossa e verde di ciliegie e di pistacchi; era però trasparente tremolante ed il cucchiaino vi si affondava con stupefacente agio. Quando la roccaforte ambrata giunse a Francesco Paolo, il ragazzo sedicenne ultimo servito essa non consisteva più che di spalti cannoneggiati e di blocchi divelti (52),

ante la actitud pasiva del príncipe, que “se la era goduta assistendo allo smantellamento della fosca rocca sotto l’assalto degli appetiti” (52-3), y que vacía de un trago el vaso de Marsala tras brindar a la salud de Tancredi: “Le cifre F.D. che prima si erano distaccate ben nette sul colore dorato del bicchiere pieno non si videro più” (53).

A pesar de todas estas anticipaciones simbólicas de los cambios políticos, antes de comenzar el rosario –secuencia con que concluye esta primera parte–, el narrador restablece la tranquilidad:

La seta delle gonne frusciava. I piú giovani scherzavano ancora fra loro. Si udì da dietro l’uscio la consueta eco della controversia fra i servi e Bendicò che voleva ad ogni costo prender parte. Un raggio di sole carico di pulviscolo illuminò le bertucce maligne.

S’inginocchiò: “*Salve, Regina, Mater misericordiae...*” (56).

Los verbos en imperfecto devuelven la acción a la paz, a la inmovilidad de los hechos repetidos una y mil veces. El sonido del roce de las faldas de las mujeres (al que el narrador ha aludido páginas atrás: “al suo passaggio la seta delle loro sottane fruscìo mentre esse si alzavano” [47], y que se repetirá más adelante evocando anafóricamente esta apacible rutina), las voces de los hijos del príncipe, la discusión entre los criados y Bendicò, elementos que aparecieron en el inicio del texto, aquí no solo tienen el carácter de lo consuetudinario, sino que además están connotados con los valores positivos de calma y seguridad. La rutina de la familia no se ha roto.

4.1.3. Parte II (agosto de 1860)

Tras un penoso viaje de tres días a través de parajes desérticos, la familia llega a Donnafugata, uno de los feudos que el príncipe aún no ha vendido.

En los tres meses anteriores han continuado en Palermo las batallas entre los soldados borbónicos y los garibaldinos, pero alrededor de villa Salina, tal y como había prometido el capataz Russo, se había mantenido la calma.

El día veinte de junio se había presentado en villa Salina Tancredi, acompañado de un general garibaldino y de su oficial, un apuesto conde milanés. Los piemonteses se habían mostrado respetuosos hacia la familia, incluso se habían saltado el precepto garibaldino al no omitir el tratamiento de “excelencia” al príncipe. Entre la familia y los garibaldinos se establece una relación de gran cordialidad. Concetta, apenada por el aspecto pálido de Tancredi, hace caso omiso de las atenciones de Cavriaghi, el conde milanés.

El general garibaldino consigue que no se aplique a padre Pirrone la orden de expulsión de los jesuitas; consigue también unos salvoconductos para que la familia pueda viajar por los caminos controlados por los garibaldinos hacia Donnafugata (aunque a los

preparativos del viaje también había contribuido Russo); asimismo Tancredi obtiene un permiso para pasar un mes con sus tíos y primos en Donnafugata.

En forma de retrospección se narra el viaje a Donnafugata, que “era stato orrendo” (63) a causa del mal estado de los caminos y de las hospederías en las que la familia ha pernoctado, sucias e incómodas. El príncipe no había podido evitar comparar este viaje con su vida, embargado por una sensación de desánimo que la cercanía a Donnafugata consigue aliviar. Temeroso, se pregunta si los habitantes de Donnafugata, después de todo lo ocurrido, mostrarán hacia la familia la actitud devota y sumisa de siempre.

Las autoridades locales reciben a la familia con gran ceremonia, y los campesinos muestran una reverencia ancestral hacia su señor:

La folla dei contadini era muta ma dagli occhi immobili traspariva una curiosità non ostile, perché i villici di Donnafugata non avevano nulla contro il loro tollerante signore [...], erano curiosi di vedere adesso l'autentico Gattopardo in pantaloni di *piqué* distribuire a tutti zampate amichevoli e sorridere nel volto di felino cortese (65),

actitud que hay que analizar a la luz de un hecho histórico: el acostumbrado absentismo de los señores feudales, que dejaban sus tierras en manos de los capataces mientras se trasladaban, atraídos por la corte, a sus palacios de Palermo o a las villas ajardinadas de las afueras de la ciudad. De esta manera, el pueblo llevaba a cabo un proceso de mitificación hacia su señor ausente (Vitello, 1987, 221-2).

Tras la misa en la iglesia la familia se dirige a la casa, un fastuoso palacio que perteneció a los antepasados del príncipe. El fiel y honrado administrador del palacio, don Onofrio Rotolo, le pone al príncipe al corriente del estado de sus cuentas y de algunas novedades de Donnafugata, entre ellas, el alarmante enriquecimiento de don Calogero Sedàra, el alcalde, y su creciente influencia política como jefe de los liberales en la localidad, cosa que turba al príncipe.

En el interior de la casa nada ha cambiado. En el momento en que el príncipe está tomando un baño, se ve interrumpido por padre Pirrone, quien le anuncia que Concetta está enamorada de Tancredi. El príncipe, aparentemente, no le concede importancia a la noticia; sin embargo no puede evitar sentirse viejo de repente; la noticia lo sume en la inquietud y la melancolía. Por otro lado se le plantea un problema: se pregunta si el matrimonio entre Concetta y Tancredi convenga a los intereses de este, ya que, por una parte, la dote que podría proporcionarle a su hija le sería insuficiente para sostener una vida ilustre, teniendo en cuenta que Tancredi, huérfano de padre y madre, está arruinado y depende económicamente del príncipe. Por otro lado, piensa que Concetta, con su carácter reservado, constituiría una rémora para Tancredi, y no le ayudaría en la brillante carrera política que el príncipe le augura a su sobrino.

Al atardecer, la familia ofrece a los notables del pueblo, como cada año, una cena solemne. El príncipe, con el fin de no incomodar a sus invitados —ya que los supone ignorantes de las normas del protocolo—, ha optado por vestirse con un sencillo traje en vez del frac, como correspondería a la ocasión. Sin embargo el alcalde don Calogero se presenta, inesperadamente, en frac, lo que provoca en el príncipe no solo un ligero sentimiento de vergüenza, sino también de preocupación, ya que ve en el frac un síntoma del ascenso social de la burguesía. Como observa Pagliara-Giavocazzo (Il Gattopardo o la metafora decadente dell'esistenza, 1983, 73), resulta significativo —y cómico, añadiríamos nosotros— que el príncipe se alarme por el frac de don Calogero y no por el desembarco de Garibaldi en Marsala.

Sin embargo, no hay motivo de preocupación. La descripción del frac de don Calogero resulta de una gran comicidad:

il frack di don Calogero era una catastrofe. Il panno era finissimo, il modello recente, ma il taglio era semplicemente mostruoso. Il Verbo londinese si era assai malamente incarnato in un artigiano girgentano cui la tenace avarizia di don Calogero si era rivolta. Le punte delle due falde si ergevano verso il cielo in muta supplica, il vasto colletto era informe e, per quanto doloroso è necessario dirlo, i piedi del sindaco erano calzati sa stivaletti abbottonati (80).

A la sorpresa causada por el frac de don Calogero se sumará la que provoca la aparición de su hija Angelica, quien con su belleza impresionará a todos, sobre todo a Tancredi. La aparición en escena de Angelica constituye uno de los momentos más dolorosos para Concetta, ya que la atención que presta el obnubilado Tancredi a la recién llegada desilusiona sus expectativas amorosas.

Durante la cena, Tancredi narra a Angelica, para impresionarla, un suceso que protagonizó junto con sus soldados en Palermo, a las puertas de un convento de clausura; suceso cuya irreverencia ofende a Concetta.

A la mañana siguiente, como dicta la tradición, tiene lugar la visita de la familia al monasterio en que se halla enterrada la beata Corbèra, antepasada del príncipe y fundadora del convento. Se trata de un monasterio de clausura, por lo que la entrada está vedada a los varones. Únicamente don Fabrizio, por ser descendiente directo de la fundadora del convento, y el rey de Nápoles, pueden entrar. Este es el único lugar que tranquiliza verdaderamente al príncipe: en el monasterio nada ha cambiado, en él perviven intactos los privilegios feudales de la familia.

En el momento en que la familia se dispone a traspasar la puerta que comunica el locutorio con el espacio de clausura, Tancredi, que ha acompañado a la familia, manifiesta al príncipe su deseo de entrar en calidad de gentilhomme suyo, posibilidad que efectivamente contemplan las reglas del convento. Sin embargo Concetta, celosa de Angelica y ofendida por el comportamiento de Tancredi durante la noche anterior, termina disuadiendo al príncipe.

Una escena inquietante concluye la segunda parte: desde el balcón de la biblioteca del palacio, que da a la plaza de Donnafugata, el príncipe ve a Tancredi dirigiéndose a la casa de don Calogero, acompañado de un criado que lleva una cesta de melocotones (tomados de un árbol del jardín del palacio).

*En cuanto a la interpretación de esta segunda parte, hay que notar que aquí aumenta la tensión entre lo estático y lo dinámico: las consecuencias del desembarco de Garibaldi comienzan a manifestarse y la familia ve tambalearse sus privilegios. A partir de este momento, los cambios que causarán la decadencia de la familia y la muerte física y simbólica del clan serán inexorables. Donnafugata, espacio sagrado (Eliade, Lo sagrado y lo profano, 1998, 21-23) por excelencia para el príncipe y para la familia, es invadida por la historia.

Hay que poner de relieve algunos datos que el narrador ha mantenido en segundo plano en la narración de las idílicas veladas transcurridas en villa Salina en compañía de los piemonteses. En primer lugar, hay que destacar la importancia del papel desempeñado por Russo, cuya admiración por el valor que Tancredi ha demostrado en los combates al lado de los garibaldinos es el motivo por el cual aquel se ha preocupado de que en villa Salina se haya mantenido la paz y no se haya percibido la guerra que se desarrollaba en Palermo. Hay que destacar también el hecho de que el príncipe se haya visto obligado a solicitar a los compañeros de armas de su sobrino los salvoconductos que permitan a la familia viajar a Donnafugata. Tancredi, como se puede comprobar, asume cada vez un protagonismo mayor, ya que dicho viaje no hubiera sido posible sin su amistad con los garibaldinos.

Por otra parte, Fabrizio continúa sin querer reconocer la importancia de los acontecimientos que se están desarrollando. Si anteriormente había llamado a Garibaldi “cornuto”, ahora lo designa como “‘bau-bau’ in camicia rossa” (60) a la par que quita importancia a la guerra, rebajándola a la categoría de “carnevalate sciocche e sciappe” y “manifestazione superficiale di cattiva educazione” (61).

Durante el viaje a Donnafugata, las cinco carrozas en las que, entre nubes de polvo, viaja la familia componen en el paisaje una especie de cortejo fúnebre. Las cornejas, con sus “suggerimenti funerei” (58), lanzan un triste vaticinio hacia el futuro. En la

reflexión de Fabrizio, que “non aveva potuto fare a meno di paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita” (64), encontramos el tópico del viaje como vida (Escartín Gual, Diccionario de símbolos literarios, 1996, 81, s.v. viaje).

El escudo del Gattopardo² danzante sobre la puerta de la hacienda Rampinzèri marca la entrada en los dominios del príncipe. Pero el animal tiene las patas rotas: “Sulla porta solidissima ma sfondata un Gattopardo di pietra danzava benché una sassata gli avesse stroncato proprio le gambe” (60), anticipando la ruina del feudo y simbolizando, por otra parte, la inactividad e impotencia del príncipe ante los acontecimientos.

En el momento de la entrada de la familia en Donnafugata y del recibimiento por parte de sus habitantes, el narrador nos ha hecho partícipes de una serie de indicios del cambio: “Don Calogero Sedàra, il sindaco, con i fianchi stretti da una fascia tricolore nuova fiammante come la sua carica [...]; don Ciccio Ginestra, il notaio, che era venuto, carico di gale e pennacchi, in qualità di capitano della Guardia Nazionale” (65), y, alejado del príncipe, ha puesto de relieve su ingenuidad cuando resalta el hecho de que ni siquiera haya reparado en las pintadas que exhiben las paredes de las casas: “sulle pareti delle case le iscrizioni di ‘Viva Garibaldi’, ‘Viva Re Vittorio’, ‘Morte al re Borbone’ che un pennello inesperto aveva tracciato due mesi prima, sbiadivano e sembravano voler rientrare nel muro” (67). Esta hábil utilización del narrador extradiegético que ha abandonado a Fabrizio a su fragilidad sostiene el acento dramático de esta escena.

De modo que para el príncipe nada ha cambiado. Bajo los efectos de la emoción, invita a todos los lugareños a su casa, gesto que contribuye al declive de su prestigio y a su degradación como figura simbólica entre los habitantes del pueblo. Paralelamente al declive del príncipe transcurre el proceso de heroización de Tancredi, que se manifiesta en el recibimiento de aquellos (de hecho, podrían analizarse las apariciones de Tancredi en el texto, especialmente en las partes I y II, como sucesivas pruebas de este proceso):

² Según los diccionarios, gattopardo se traduce en español como “gato cerval”.

Anche Tancredi era oggetto di grande curiosità: tutti lo conoscevano da tempo ma adesso egli appariva come trasfigurato: non si vedeva più in lui il giovanotto spregiudicato ma l'aristocratico liberale, il compagno di Rosolino Pilo, il glorioso ferito dei combattimenti di Palermo (66).

Una vez dentro del palacio, la descripción del príncipe mientras está tomando un baño, llena de sensualidad –según Samonà (1974, 169), esta es la escena de mayor barroquismo de la novela–, cumple la función de deificarlo otra vez y de devolverle por unos instantes la juventud que le está abandonando: “si ergeva interamente nudo, come l'Ercole Farnese, e per di più fumante, mentre giù dal collo, dalle braccia, dallo stomaco, dalle coscie l'acqua gli scorreva a rivoli, come il Rodano, il Reno e il Danubio traversano e bagnano i giochi alpini” (72), para luego arrebatársela en el momento en que padre Pirrone le interrumpe con la urgente tarea de anunciarle que Concetta está enamorada de Tancredi³. Esta noticia marca, para el príncipe, el paso definitivo a la vejez. Una metáfora que alude a su muerte, “non ancora rivestito dall'efimero sudario” (72), sirve de contrapunto a la imagen que anteriormente el narrador ha dado del príncipe. El episodio se cierra con otra alusión a la muerte: “Si alzò e passò nella stanza di toletta. Dalla Madre Chiesa vicina giungevano tetri i rintocchi di un 'mortorio'” (76); por primera vez ansiada por el príncipe.

A partir de este momento, Concetta abandona el limbo de la infancia –en el que ha sido presentada en la parte I– y aparece como ser sexuado y por tanto problemático; tras la noticia de su enamoramiento se hallan las palabras tierra, dote, patrimonio.

Después del baño Fabrizio baja al jardín, donde es sorprendido por Tancredi, que no le hablará de Concetta (que es lo que el príncipe teme), sino de los melocotones productos

³ Según Escartín Gual (1996, 65, s.v. baño),

La inmersión en el agua simboliza purificación y regeneración [...]. En literatura, es momento propicio para sucesos capitales: la transformación en monstruo del hada Melusina; el logro de la invulnerabilidad de Sigfrido al bañarse en la sangre del dragón Fafner, o la de Aquiles, sumergido por su madre en la laguna Estigia; la muerte de Acteón al descubrir a Diana en su baño o la ceguera de Tiresias ante el de Venus.

de un injerto realizado por el príncipe; melocotones que preludian otro injerto, mucho menos inocente, que protagonizará más adelante Tancredi: su boda con Angelica.

Más adelante, la entrada de Angelica en la casa supone el primer paso de su inexorable escalada social. Su presencia difunde en la casa un “aura sensual” (84) que aturde a los presentes, especialmente a Tancredi. Para el destino de la familia, este hecho tiene la misma importancia que el desembarco de Garibaldi en la suerte de Sicilia.

Una vez en el comedor, en la descripción de la fuente de macarrones, realizada por medio de una bella prosa poética:

L'oro brunito dell'involucro, la fraganza di zucchero e di cannella che ne emanava non erano che il preludio della sensazione di delizia che si sprigionava dall'interno quando il coltello squarciava la crosta: ne erompeva dapprima un vapore carico di aromi, si scorgevano poi i fegattini di pollo, gli ovetti duri, le sfilettature di prosciutto, di pollo e di tartufi impigliate nella massa untuosa, caldissima dei maccheroncini corti cui l'estratto di carne conferiva un prezioso color camoscio (83),

se cruzan las isotopías de la sensualidad, del fuego y la sangre (“vapore carico di aromi”, “massa untuosa, caldissima”; más adelante el narrador explica que Tancredi “Si lasciava trascinare dallo stimolo fisico che la femmina bellissima procurava alla sua gioventù focosa ed anche dalla eccitazione diciamo così contabile che la ragazza ricca suscitava nel suo cervello di uomo ambizioso e povero” (83).

En la novela, a menudo los alimentos están relacionados con el eros⁴; reflejan el amor por la vida del príncipe, su epicureísmo. Para Biasin (“Un golosso saggio”, I sapori

⁴ Los alimentos, que aparecen a menudo en la novela, son portadores de diversos significados. Además del erótico (que también se puede observar en la parte I, cuando la princesa Maria Stella manda servir como postre una gelatina al ron, postre preferido de Fabrizio, en agradecimiento a las atenciones recibidas durante la noche anterior), y del social, pueden funcionar también como signos de identidad y de espacio: en la parte IV, el narrador dice que a Chevalley le había sentado mal la cocina siciliana, aderezada con aceite de oliva.

della modernità, 1991, 109), la fusión de estos dos campos léxicos expresa eficazmente “la ricchezza e la fugacità della vita, tanto piú in quanto il Principe è sempe e lucidamente consapevole della morte, al punto da ‘corteggiarla’, come gli dice ridendo Tancredi”.

Antes de irse a dormir, Fabrizio contempla el cielo desde el balcón del vestidor. En el jardín se oye el ulular premonitorio de los búhos; las estrellas parecen formar una figura triangular: “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” (87), que recuerda la cara de Tancredi (ya en la parte I el narrador había resaltado su “volto triangolare” [39]).

Desde el punto de vista de la tensión narrativa, el episodio de la visita familiar al monasterio de Santo Spirito constituye un contraste tranquilizador, una tregua en las zozobras.

Pero por otro lado, en este episodio se desarrolla uno de los momentos más significativos de la novela, tal y como se demostrará en el análisis de la parte VIII. Cuando Tancredi le pide al príncipe que le permita entrar en el convento, este interpreta halagado su deseo como una muestra de interés hacia las tradiciones familiares, mostrando otra vez una ingenuidad ciega. Pero la verdadera finalidad de Tancredi queda deliberadamente envuelta en la ambigüedad cuando el narrador, otra vez extradiegético, observa: “[Tancredi] Parlava con inconsueto calore; voleva forse far dimenticare a qualcuno gl’inconsiderati discorsi della sera prima” (90).

Así, este episodio se relaciona con el altercado entre Tancredi y Concetta durante la cena de la noche anterior (86-7), por lo que cabe interpretar la actitud de Tancredi como un intento de halagar a su prima y de hacerse perdonar, mostrándole su espíritu devoto y respetuoso. Pero Concetta interviene en contra de sus deseos e inclina la actitud

En la escena que nos ocupa constituyen una marca social. Para el menú, el príncipe ha elegido un plato

dubitativa del príncipe hacia la respuesta negativa, impidiéndole a Tancredi la entrada en el convento. En el plano simbólico esto significa, además, una negativa a que Tancredi, por participar del privilegio, entre a formar parte del clan. Lo que podría no ser más que una disputa sin importancia entre adolescentes —lo que sin duda es para Fabrizio—, conlleva una serie de graves consecuencias para Concetta.

En este episodio se pone de manifiesto, además, la pérdida de autoridad del príncipe y su papel secundario en el relato frente a Concetta y Tancredi, cuyas palabras no entiende. Según La Fauci (1998, 100), “Come un maldestro indovino, Fabrizio Corbera è cieco. Incapace soprattutto di vedere ciò che gli è prossimo, egli si atteggia a profondo contemplatore del remoto”. A partir de este momento, poco de lo que haga o diga el príncipe tendrá importancia en la trama (o quizá es que solo a partir de este momento nos damos cuenta de ello); en la parte IV llegará a rechazar el cargo de senador del Reino de Cerdeña que le ofrece el caballero Chevalley, secretario de la Prefectura de Agrigento, negándose así a participar activamente en la historia; en cuanto a Concetta, tras esta intervención se retirará también al segundo plano de la narración, donde permanecerá hasta la última parte.

En la última secuencia de la parte II, Fabrizio ve que Tancredi, cuando se dirige a casa de Angelica, está vestido con un traje de color azul Prusia —“il ‘colore della mia seduzione’” (91) según el propio Tancredi—; lleva también un bastón con el pomo esmaltado “doveva esser quella con il Liocorno dei Falconeri ed il motto *Semper purus*” (91). Antes de llegar a casa Sedàra, tiene que sortear algunos obstáculos: “Scansò un monello, evitò con cura una pisciata di mulo” (92). El narrador subraya irónicamente el contraste entre la divisa Semper purus de su blasón y el significado de su entrada en la casa de Angelica: el “siempre puro” ha optado por la mezcla de los clanes, evitando antes la “pisciata di mulo” (un animal bastardo, como nota La Fauci [1998, 108]), que constituye el primer elemento de la isotopía de la suciedad y las deyecciones que se teje en torno a los ascendientes de Angelica.

local, apartándose de la moda gastronómica francesa, corriente entre la aristocracia de la época.

Pero no es Fabrizio el único que ha visto a Tancredi: más adelante, en la tercera parte, el narrador informará de que los ancianos y los niños que estaban en la plaza tenían un papel más importante que el de componer una inocente escena costumbrista: lo habían visto todo, y “sui significati ruffianeschi e afrodisiaci di quella dozzina di pesche erano state consultate megere espertissime e libri disvelatori di arcani” (119). También Concetta lo ha visto, y aprovechará el dato para vengarse, más adelante.

4.1.4. Parte III (octubre de 1860)

Durante las jornadas de caza, el príncipe logra olvidarse momentáneamente de las preocupaciones. Las colinas que rodean Donnafugata, cubiertas de arbustos y plantas aromáticas, forman un paisaje hermoso y apacible.

En forma de retrospectiva se narran algunos de los sucesos de los dos meses anteriores: Tancredi había vuelto a marcharse para reunirse con el ejército “del suo Re” (96), es decir, de Garibaldi; y enviaba cartas a su tío; cartas admirables en cuanto al estilo, pero de contenido a veces molesto, unas veces porque mostraba un preocupante interés por Angelica (“nello studio di Ferdinando II ho visto una Madonna di Andrea del Sarto che mi ha ricordato la signorina Sedàra” [96]); otras veces porque adoptaba registros más procaces (“allusioni chiarissime alla bellezza delle gambe di Aurora Schwarzwald, ballerinetta del San Carlo” [96]). Por todo ello el príncipe, a la hora de leer en voz alta las cartas a la familia, debía someter su contenido a una meticulosa censura, recordando con nostalgia que, poco tiempo atrás, no tenía que andarse con ningún tipo de “precauzioni verbali” (97) y podía decir “quanto gli passasse per il capo, sicuro che ogni sciocchezza sarebbe stata accettata come parola di Vangelo, e qualsiasi improntitudine come noncuranza principesca” (97).

En una de sus cartas, Tancredi le había pedido al príncipe que, en su nombre, solicitara a don Calogero la mano de Angelica. A pesar de que Maria Stella se opone a la boda, el príncipe termina accediendo a los deseos de Tancredi.

Volvamos al hilo de la narración, es decir, a la jornada de caza. Por una asociación de ideas el príncipe recuerda el referéndum del 21 de octubre, en el que se había pedido a los sicilianos el voto a favor o en contra de la unificación: se trata de uno de los hechos históricos más importantes a los que alude la novela. El príncipe le pregunta a Tumeo cuál había sido su voto, y cae en la cuenta de que la votación ha sido una farsa cuando Tumeo le asegura que él había votado en contra de la unificación, pero que su voto había sido manipulado; en definitiva, Tumeo ha demostrado ser más leal a la monarquía y a la aristocracia que el propio príncipe. Al final, Fabrizio comunica a Tumeo el noviazgo de Tancredi y Angelica, provocando su indignación.

Pero ahora Tumeo sabe demasiado, por lo que el príncipe, para salvaguardar el secreto, decide encerrarlo en una de las habitaciones de la casa; comportamiento despótico y seguramente inútil.

Una vez de regreso en Donnafugata, el príncipe tiene que pasar por el mal momento de pedir la mano de Angelica a don Calogero Sedàra, quien ya estaba al corriente del romance entre su hija y Tancredi. Aunque la situación resulta muy desagradable para el príncipe, el trato se cierra sin contratiempos; además, la dote que Calogero ha asignado a su hija es mucho más cuantiosa de lo que el príncipe había imaginado.

* Expuestos los principales elementos narrativos de la tercera parte, a continuación pasamos a la interpretación. La parte III se abre con la descripción de un día de caza, que vuelve a mostrar al príncipe en una actividad rutinaria de su vida feudal, como nota Samonà (1974, 78), y que sirve de marco narrativo en el que se engarzan, por medio de reprobaciones, una serie de episodios desagradables para el príncipe, que constituyen

el contrapunto negativo de dicho marco, de manera que resulta un alternarse de momentos de felicidad y de preocupación que ya se anuncian al principio de la parte con una metáfora: “[i fastidî] erano sbucati da tutte le parti come formiche all’arrembaggio di una lucertola morta” (94-5). La imagen de la lagartija muerta pasto de las hormigas hace pensar en un príncipe paralizado e incapaz de reaccionar (Pagliara-Giacovazzo, 1983, 71).

La salida al campo, en los días de caza, representa para el príncipe el placer de la huida. Como la contemplación de las estrellas en el observatorio de villa Salina, la caza representa para Fabrizio una salida del mundo y una búsqueda de espacios sin tiempo donde no sucede nada: “Si era subito lontani da tutto, nello spazio e ancor più nel tempo. Donnafugata con il suo palazzo e i suoi nuovi ricchi era appena a due miglia ma sembrava sbiadita nel ricordo” (94).

La jornada comienza para el príncipe con la promesa de un paréntesis de calma y felicidad, expresada por una serie de bellísimas imágenes que describen el amanecer y el camino solitario que toman Fabrizio y Tumeo, que descansan en el tópico del beatius ille. Y sin embargo, esta promesa de felicidad apenas se cumple, interrumpida por una serie de imágenes y recuerdos inquietantes.

El primero de los episodios desagradables a los que antes aludíamos es la carta en que Tancredi le comunica a Fabrizio su deseo de casarse con Angelica. La importancia de esta carta no le permite al príncipe hacer lo mismo que ha hecho con las anteriores cartas de su sobrino: guardarlas en el cajón más remoto del escritorio, que es donde suelen terminar todas aquellas noticias que le molestan, y todos los problemas (recuérdese, en la parte I, cómo el periódico que anunciaba el desembarco de Garibaldi, que le había enviado al príncipe su cuñado Málvica, había terminado en un cajón. Con Bachelard (1975, 107) vemos cómo estos cajones en los que el príncipe guarda notas, cartas, periódicos, etc. procedentes del exterior son imágenes del secreto y de la

intimidad “solidarias de todos los escondites donde el hombre [...] encierra o disimula sus secretos”.

Por más que el narrador (aquí fundido con la conciencia del príncipe hasta un punto difícil de precisar) se divierta parodiando el estilo rimbombante de esta carta, su contenido no deja de tener unas consecuencias funestas para la familia, ya que causarán su decadencia, tal y como alcanza a comprender la indignada Maria Stella, guardiana de los valores de la familia. Sin embargo, su enfado por lo que considera una traición de su sobrino no causa ningún efecto sobre Fabrizioio.

Volviendo al presente de la narración, es decir, a la jornada de caza, se observa que Fabrizioio no es capaz de desembarazarse de sus preocupaciones, de manera que no puede evitar interpretar las escenas campestres más inocentes como alegorías: compara el conejo recién cazado, moribundo, con los soldados borbónicos que luchan en Gaeta asediados por los garibaldinos, de manera que la muerte del conejo es una mise en abîme de la guerra que transcurre paralelamente en la Italia continental (Samonà, 1974, 90), y provoca en Fabrizioio una amarga reflexión sobre la muerte y sobre el sentido de los acontecimientos.

Tras la muerte del conejo, el narrador describe la actividad incansable de las hormigas que se llevan los restos de la comida campestre de Fabrizioio y Tumeo:

Richiamate da alcuni chicchi d’uva stantia che don Ciccio aveva risputato via, le loro fitte schiere accorrevano, esaltate dal desiderio di annettersi quel po’ di marciume intriso di saliva di organista. Si facevano avanti come di baldanza, in disordine ma risolte: gruppetti di tre o quattro sostavano un po’ a parlottare e, certo, esaltavano la gloria secolare e la prosperità futura del formicaio n. 2 sotto il sughero n. 4 della cima di monte Morco; poi insieme alle altre riprendevano la marcia verso il sicuro avvenire; i dorsi lucidi di quegli insetti vibravano di entusiasmo e, senza dubbio, al di sopra delle loro file, trasvolavano le note di un inno (195),

Según la aclaración que hizo Lampedusa a Gioacchino Lanza (recogida por Samonà, 1974, 88), las hormigas componen una alegoría del ejército de los camisas negras.

Por otra asociación de ideas, las hormigas le llevan al príncipe a recordar el referéndum, escena narrada desde su punto de vista con una ironía que subraya las contradicciones y la falsedad con que se había desarrollado este importantísimo evento de la historia italiana. Por ejemplo, hay ironía cuando el narrador cuenta que habiendo llegado Fabrizio al municipio, los campesinos que estaban haciendo cola para votar, llegados antes que él, fueron apartados y obligados a esperar a que el príncipe votara primero. Hay también ironía cuando Calogero enseña a Fabrizio una carta de las autoridades de Girgenti en la que informan de la concesión de una contribución económica para la realización de las obras de alcantarillado en Donnafugata, obras que concluirían, según don Calogero, en 1961, a lo que el narrador añade que el alcalde, con esta explicación, había caído “in uno di quei *lapsus* dei quali Freud doveva spiegare il meccanismo molti decenni dopo” (110). Por último hay que subrayar la ironía del narrador cuando cuenta que las tres o cuatro prostitutas de Donnafugata se habían manifestado en la plaza exigiendo el voto para las mujeres, y que “le poverine vennero beffeggiate via anche dai più accesi liberali e furono costrette a rintanarsi” (110). Todo ello significa que la votación que permitiría la unificación de Italia no conseguiría llevar el progreso a Sicilia ni construir una sociedad más justa.

También desde el punto de vista simbólico hay que subrayar el viento que acompaña a la jornada de la votación, que levantando del suelo toda la suciedad de las calles, no la limpia, sino que la cambia de lugar, y la oscuridad con que concluye el episodio una vez que don Calogero ha anunciado el resultado del escrutinio, oscuridad que simboliza la falta de claridad y de rectitud con que se ha llevado a cabo:

a notte fatta venne spalancato il balcone del Municipio e don Calogero si rese visibile con panciera tricolore e tutto, fiancheggiato da due ragazzini con candelabri accesi che peraltro il vento spense senza indugio.

[...] alle otto tutto era finito, e non rimase che l'oscurità come ogni altra sera, da sempre (110-1).

Cuando la jornada de caza va llegando a su fin y el regreso a Donnafugata está próximo, los disgustos se acumulan como *in crescendo* para don Fabrizio. Cuando le pide a Tumeo información acerca de la familia de Angelica, este, que aún no conoce el propósito de Tancredi, le contará una serie de datos escabrosos que empeorarán el humor del príncipe justo antes del delicado momento en que se entrevistará con Calogero para pedirle en nombre de Tancredi la mano de la joven. Uno de los datos es de tono cómico: el abuelo de Angelica, un arrendatario del príncipe llamado Pepe Giunta, era apodado Pepe ‘Mmerda a causa de su suciedad. El otro dato es de tono trágico: en la misteriosa muerte de Pepe Giunta, sucedida años atrás, está implicado el mismo Calogero Sedàra.

Por último, el episodio de la petición de mano se desarrollará metafóricamente a partir del significado literal de su título, según como figura en el índice analítico (*Opere*, 1997, 259): “Come si mangia un rospo”⁵. De modo que se desplegarán una serie de imágenes repugnantes: una vez que el príncipe ha informado a Calogero del deseo de Tancredi, el narrador explica que “il rospo era stato ingoiato, la testa e gl’intestini maciullati scendevano giù per la sua gola: restavano ancora da masticare le zampe ma era roba di poco in confronto con il resto” (125). Cuando Fabrizio se dispone a informar a Calogero de la escasez de recursos económicos de Tancredi, el narrador continúa con la metáfora del engullimiento del sapo: “proseguiva il Principe masticando le ultime cartilagini del rospo” (127); cuando Fabrizio ha terminado de exponer la situación de su sobrino, el narrador precisa: “Gli ultimi ossicini del rospo erano stati più disgustosi del previsto” (128). El tono cómico de este episodio atenúa el dramatismo de toda la parte.

4.1.5. Parte IV (noviembre de 1860)

⁵ En español, la traducción literal sería “Cómo se come un sapo”; su significado se acercaría al de las expresiones “tragar saliva”, “aguantar mecha”.

La parte IV comienza con la primera visita de Angélica como novia formal de Tancredi a la familia, que la recibe afectuosamente en el salón de Leopoldo.

Más adelante, en una desapacible tarde de lluvia, la familia se halla reunida en el salón escuchando al príncipe, que lee en voz alta una novela, cuando un camarero anuncia la llegada de Tancredi junto con dos compañeros de armas, el conde Cavriaghi y el lancero Moroni. Estos tienen numerosas aventuras que relatar, que sustituyen a la literatura: “Il romanzo edificante giaceva rovesciato dietro una poltrona” (145). Sus uniformes causan la admiración de las hijas del príncipe:

tutti e due in “doppio petto”, Tancredi con i bottoni d’argento dei lancieri, Carlo con quelli dorati dei bersaglieri, con l’alto colletto di velluto nero bordato d’arancione il primo; cremisi l’altro, allungavano verso la braccia le gambe rivestite di panno azzurro e di panno nero. Sulle maniche i “fiori” d’argento o d’oro si snodavano in ghirigori, slanci e riprese senza fine (140),

y también del mismo príncipe, que se muestra sorprendido al notar que son muy diferentes de los que llevaban meses atrás: “Don Fabrizio non capiva bene: li ricordava entrambi rossi come gamberi e trasandati. ‘Ma insomma, voialtri garibaldini non portate più la camicia rossa?’” (145). Tancredi explica a su tío que, una vez disuelto el ejército de Garibaldi, tras su detención en Aspromonte, habían decidido unirse al ejército “vero” (145) del rey Vittorio Emanuele.

Cavriaghi reanuda sus requiebros amorosos hacia Concetta (que ya en la parte II lo ignoraba). Esta vez le regala un libro de poesías de Aleardo Aleardi en el que, junto con sus iniciales, ha hecho grabar las palabras “Sempre sorda”. Al preguntarle Concetta el porqué de estas palabras, el narrador parodia al “contino” subrayando su estilo melodramático:

“Sorda, sì, signorina, sorda ai miei sospiri, sorda ai miei gemiti, e cieca anche, cieca alle suppliche che i miei occhi le rivolgono. Sapesse quanto ho patito a Palermo, quando loro sono partiti per qui: nemmeno un saluto, nemmeno un cenno, mentre le vetture scomparivano nel viale! E vuole che non la chiami sorda? “Crudele” avrei dovuto far scrivere” (146).

Pero las cortantes palabras de Concetta desilusionan a Cavriaghi: “Lei è ancora stanco per il lungo viaggio, i suoi nervi non sono a posto. Si calmi: mi faccia piuttosto sentire qualche bella poesia” (146).

Tras esta escena de desamor, el narrador vuelve a ocuparse de Tancredi, que está mostrando a la familia el anillo que va a entregar a su prometida. En el mismo instante llega Angelica, cuya belleza no es lo único que subyuga a Tancredi:

a lui parve davvero che in quei baci riprendesse possesso della Sicilia, della terra bella e infida sulla quale i Falconeri avevano per secoli spadroneggiato e che adesso, dopo una vana rivolta si arrendeva di nuovo a lui, come ai suoi da sempre, fatta di delizie carnali e di raccolti dorati (148).

En las dos semanas siguientes, Tancredi y Angelica se lanzan a descubrir las habitaciones cerradas del palacio Salina, burlando la vigilancia de Mmlle. Dombreuil, la gobernanta. En cierta ocasión Angelica provoca a Tancredi diciéndole “Sono la tua novizia” (156); cuando está a punto de ceder al impulso del deseo, suena la campana de la iglesia.

Un día, Fabrizio recibe la visita del caballero Aimone Chevalley di Monterzuolo, secretario de la Prefectura de Girgenti, llegado a Sicilia con el objeto de tratar con el príncipe un asunto importante: ofrecerle el cargo de senador del Reino de Cerdeña. Pero don Fabrizio, rechazando cortésmente el ofrecimiento, le sugiere a Chevalley que dirija la propuesta a don Calogero; sin embargo Chevalley establece claramente la diferencia moral entre Calogero, hombre sin escrúpulos, y el príncipe, un hombre honesto.

Al amanecer del día siguiente, Chevalley se marcha de la isla con el convencimiento de que, a pesar de todo, el nuevo reino italiano salvará a Sicilia del caos y convertirá la isla en una región próspera.

*A continuación desarrollaremos la interpretación de esta parte. Si en las partes II y III se ha visto cómo los emblemas de la nueva Italia habían invadido el espacio de Donnafugata, en la parte IV tiene lugar la conquista de la casa por la historia, simbolizada, en primer lugar, por Angelica, que entra en el palacio como prometida de Tancredi, y en segundo lugar por la visita de Chevalley.

La primera visita de Angelica, descrita con términos cinematográficos, constituye una de las fases de su iniciación (que culminará en su presentación en sociedad en la parte VI). Esta iniciación conlleva el aprendizaje, con la ayuda de Tancredi, de toda una serie de códigos verbales y no verbales (de comportamiento, de vestuario, de gestualidad, etc.) propios de la aristocracia y ajenos a la burguesía.

Vale la pena recordar que, en su primera aparición (en la parte II), Angelica mostraba unos modales un tanto vulgares, a pesar de haber sido educada en un colegio florentino (durante la cena en el palacio del príncipe “la sua risata salì di tono: si fece stridula” [86]); en la parte que analizamos, sin embargo, ha moderado sus gestos y ha aprendido una actitud aristocrática que es propia sobre todo de Concetta: el contegno.

Más adelante, las incursiones de Angelica y Tancredi en la parte abandonada del palacio están descritos mediante la metáfora de un viaje por mar, que es en realidad una metáfora de la vida y una mise en abîme que preanuncia poéticamente la peripecia de las vidas de Angelica y Tancredi. En dicha metáfora se cruza el eco del poema Un voyage à Cythère de Baudelaire⁶: “I due innamorati s’imbarcavano verso Citera” (151).

⁶ Según Ulla Mussarra-Schroeder (“Memoria letteraria e modernità nel Gattopardo”, VVAA, Atti del Convegno Internazionale: Tomasi e la cultura europea (Palermo, 25-6 mayo 1996), 1996, 233-4), el poemario Les fleurs du mal de Baudelaire constituye “un importante ipotesto del romanzo. [...] La descrizione in Un voyage à Cythère del corpo dell’impiccato sembra aver costituito la base per la descrizione del soldato morto [...] ripresa poi in vari contesti del romanzo: animali macellati e uccisi durante la caccia” (235). Al final de la parte IV, en la escena en que el príncipe se despide de Chevalley, en la que se describe el lúgubre amanecer, hay ecos del poema Le crépuscule du matin. Según La Fauci (“Analisi e interpretazione linguistica del Gattopardo”, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 1993, 23:3-4, 1167), también los hay en la primera parte, en la cita de los dos últimos versos del poema

Por otro lado, los paseos de Angelica y Tancredi –que se pierden en los pasillos, recovecos, y escaleras de caracol como trazando líneas barrocas– son, según Orlando, “una regressione e letterale e metaforica all’antico regime” (1998, 136): Tancredi exhibe a Angelica “l’immenso passato della sua classe, la inizia ad esso” (Orlando, Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura, 1993, 463).

El otro episodio importante de esta parte es la llegada del caballero Chevalley, secretario de la prefectura, a Donnafugata, como el embajador de un Robinsón-Garibaldi que quiere llevar de una vez por todas la civilización y el progreso a la isla, que a sus ojos piamonteses aparece como un pueblo de aborígenes sin cultura.

En una secuencia cargada de ironía, el narrador se divierte presentándonos a un personaje “dall’aspetto esterrefatto e dal sorrisetto guardingo” (162), tan impotente y desprotegido como su propia maleta, y presa de un terror que intenta disimular en vano, causado por las primeras impresiones sobre la isla y sus pobladores y por los “racconti briganteschi mediante i quali i Siciliani amavano saggiare la resistenza nervosa dei nuovi arrivati” (162), por lo cual, desde hacía un mes, temía por su vida:

individuava un sicario in ciascun usciere del proprio ufficio ed un pugnale in ogni tagliacarte di legno sul proprio scrittoio [...]. [...] non osava rivolgersi ad alcuno dei contadini addossati alle case come cariatidi, sicuro di non esser compreso e timoroso di ricevere una gratuita coltellata nelle budella sue che gli erano care benché sconvolte (162).

Sin embargo, de la inquietud pasa al alivio: en las maneras educadas, los cabellos rubios y en el cuidado atuendo de Francesco Paolo, Chevalley se encuentra por primera vez con la civilización en la isla.

por parte de Fabrizio, que los atribuye a “uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana” (37).

Chevalley, cuya imaginación ya estaba trabajada por las leyendas macabras y por los tópicos relativos a un lugar sentido como extraño, misterioso y exótico (véase la ironía en la expresión “sponde sicule” (163) utilizada por el narrador para referirse a las tierras sicilianas) siente de nuevo inquietud al entrar en una casa enorme, decorada con un lujo anacrónico y guardada por personajes siniestros y armados: “i volti barbuti del ‘campieri’ che stazionavano armati nel primo cortile” (163):

la bonarietà distante dell’accoglienza del Principe insieme all’evidente fasto degli ambienti intravisti lo precipitarono in opposte cogitazioni. [...] era la prima volta che si trovava ospite di una grande casa e questo raddoppiava la sua timidità; mentre gli aneddoti sanguinosi uditi raccontare a Girgenti, l’aspetto oltremodo protervo del paese nel quale era giunto, e gli “sgherri” (come pensava lui) accampati nel cortile gli incutevano spavento (163).

Parece que el narrador se divierte evocando la figura de un príncipe raptor del “castillo de irás y no volverás”⁷ cuando le dice a Chevalley: “Lei è a casa mia e la terrò in ostaggio sinché mi piacerà” (164).

A cena mangiò bene per la prima volta da quando aveva toccato le sponde sicule, e l’avvenenza delle ragazze, l’austerità di Padre Pirrone e le grandi maniere di Don Fabrizio lo convinsero che il palazzo di Donnafugata non era l’antro del bandito Capraro e che da esso sarebbe probabilmente uscito vivo (155-6).

Al día siguiente Tancredi, como si hubiera asistido atento y divertido a los múltiples cambios de humor del caballero Chevalley desde su llegada a Donnafugata, alimenta el mito de la isla salvaje y terrorífica reavivando el miedo del piamontés. En el transcurso de una visita turística por Donnafugata recrea una especie de ruta del terror pintoresco cuyos hitos son lugares que han sido marco de historias macabras: ante el Circolo dei Civili se halla reunido un grupo de hombres vestidos de luto, y Tancredi explica a Chevalley que un par de veces al año encuentran muerto a uno de esos señores: “una fucilata sparata nella luce incerta del tramonto; e nessuno capisce mai chi sia stato a

⁷ En los cuentos folclóricos, el “castillo de irás y no volverás” es “propiedad de un ser siniestro que hace cautivos en él a todos cuantos se le acercan” (Escartín Gual, 1996, 86, s.v. castillo).

sparare” (165); más adelante, al pasar ante una iglesia, Tancredi explica que cinco años atrás, el párroco había sido asesinado mientras celebraba la misa: alguien había envenenado el vino de la comunión; cosa extraña porque, continúa Tancredi, “il parroco era un’ottima persona e non aveva nemici” (166). Chevalley, creyéndose objeto de una broma pesada, prefiere tomar las noticias con sentido del humor, pero el narrador, aquí omnisciente, informa de que dichas historias eran “purtroppo sempre autentiche” (164).

Más tarde tiene lugar la entrevista entre Chevalley y el príncipe en el estudio de este. El narrador se detiene en la descripción de los cuadros de sus antepasados. Como afirma Bramanti, “In una stanza costipata di miniature di famiglia, come a ribadire il senso della tradizione, il passato (don Fabrizio) si incontra col presente (Chevalley)” (“Rileggendo *Il Gattopardo*”, *Studi novecenteschi*, vol. 15, n. 36, 1988, 334).

El discurso de Chevalley, previamente estudiado para ganarse la benevolencia del príncipe y convencerlo, mezcla argumentos heterogéneos: la apelación a los orígenes aristocráticos del príncipe, a sus descubrimientos científicos (hay que notar que Chevalley es el único personaje de la novela que tiene en consideración la intelectualidad de Fabrizio) y a su “attitudine dignitosa e liberale” (167) durante los acontecimientos políticos, pero no puede evitar cometer un significativo lapsus cuando exponiéndole al príncipe la situación política, emplea sin querer la palabra “anexión”, corrigiéndose después:

“Dopo la felice annessione, volevo dire dopo la fausta unione della Sicilia al Regno di Sardegna, è intenzione del governo di Torino di procedere alla nomina a Senatori del Regno di alcuni illustri siciliani [...] e, come è ovvio, a Girgenti si è subito pensato al suo nome, Principe: un nome illustre per antichità, per il prestigio personale di chi lo porta, per i meriti scientifici, per l’attitudine dignitosa e liberale, anche, assunta durante i recenti avvenimenti” (167).

A pesar del afán del Chevalley, el príncipe rechaza cortésmente el ofrecimiento del cargo de senador. Al día siguiente, Chevalley, que había llegado lleno de optimismo y buenas intenciones dispuesto a salvar a la isla, se marcha con las manos vacías. Por su

parte el príncipe, que ha ido a acompañarlo y a despedirse de él, aparece vestido de caza: la vida feudal, con sus costumbres y ritos cíclicos, vuelve a su plácida rutina, indiferente a las anexiones o uniones y al senado del nuevo reino; en definitiva, indiferente a la historia.

Una cruda descripción del pueblo al amanecer cierra esta parte: “Intravista nel chiarore livido delle cinque e mezzo del mattino, Donnafugata era deserta ed appariva disperata” (178).

4.1.6. Parte V (febrero de 1861)

Padre Pirrone regresa a su pueblo natal, San Cono, con motivo del quince aniversario de la muerte de su padre. Durante su estancia se ve envuelto en una disputa familiar – según Samonà (1974, 140), una típica “tragedia siciliana”–: su sobrina Angelina se ha quedado embarazada durante el verano de San Martín. Su novio, Santino, es primo carnal de Padre Pirrone. Padre Pirrone comprende que Angelina ha sido seducida por vendetta: se trata de una sórdida maniobra ideada por el padre de Santino, Turi, con el fin de ajustar las cuentas de la herencia familiar. Y es que don Gaetano (la “Buon’Anima” [181], el difunto padre del cura, había intrigado para quedarse con la parte de la herencia que le correspondía a su hermano Turi: una plantación de almendros. Según los planes de Turi, Angelina se vería obligada a casarse con Santino, y este podría recuperar la herencia de su padre a través de la dote de aquella.

Padre Pirrone logra deshacer el entuerto y evitar el derramamiento de sangre que podía haber traído consigo la defensa de la herencia –más que la defensa del honor de ‘Ncilina–: dialoga con las dos partes de la familia y los convence para concertar la boda. Consigue todo ello sin gran dificultad pero a costa de un sacrificio: para sellar la paz se ve obligado a renunciar a la herencia de su padre y a cedérsela a su sobrina Angelina para que la entregue como dote. Así que la visita a San Cono, que había

comenzado para el cura con alegría, termina con un sentimiento de pesimismo y desengaño respecto de la vida rural y los habitantes del pueblo.

*Nuestra interpretación de la parte quinta es la siguiente: su función principal es la de describir, con cierta intención antropológica y etnográfica, ambientes y personajes del mundo rural siciliano, lo que lleva al narrador a adoptar un tono cercano al verismo.

Ejemplos de esta “mirada etnográfica” son el carro en el que viaja padre Pirrone. En la descripción de las pinturas que lo decoran, el narrador ironiza sobre esta extraña “canonización” de Garibaldi y su asimilación al santoral local: “pitture patriotiche 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” (180).

Según Fragale (“L’implicito del Gattopardo”, en Rigoli ed., Le ragioni dell’etnistoria, 1995, 245-6), la habitación de padre Pirrone está descrita de manera que podría parecer el cuarto de una casa-museo en el que se exhiben objetos y aperos típicos del campo:

una lucerna di rame a tre braccia pendeva dal soffitto e spandeva la luce dimessa dei suoi moccoli a olio; in un angolo il letto ostentava le materassa variopinte e la soffocante trapunta rossa e gialla; un altro angolo della stanza era recinto da una alta e rigida stuoia, lo “zimmile” che custodiava il frumento color di miele che ogni settimana si recava al mulino per i bisogni della famiglia; alle pareti, da incisioni butterate, Sant’Antonio mostrava il Divino Infante, Santa Lucia i propri occhi divelti e S. Francesco Saverio arringava turbe di Indiani piumati e discinti [...]. Al centro della stanza, sotto la lucerna, si appiattiva al suolo il grande braciere racchiuso in una fascia di legno lucido sulla quale si posavano i piedi; tutt’intorno sedie di corda con gli ospiti (182).

Por otro lado, esta parte guarda una relación de paralelismo con las partes II, III y IV, lo que induce a un análisis comparado entre aquellas y esta. Se repiten ciertos elementos de algunas escenas que han aparecido en las otras partes citadas: en primer lugar, en la narración del viaje desde Palermo hasta San Cono se pone de relieve que aunque la

familia Salina viaje en carroza y el cura viaje en carro “con i piedi penzolini dietro la coda del cavallo” (180), el viaje resulta igualmente incómodo para todos.

A continuación tiene lugar la entrada de padre Pirrone en su “casetta rigorosamente cubica” (180), escena cuyo intimismo contrasta con el tono mucho más solemne de la entrada de la familia en Donnafugata y en el palacio. En el recibimiento al cura por parte de los lugareños se hallan personajes de rango menor, y más humildes, que los de Donnafugata: en vez de médico, aquí hay un curandero; en vez de arcipreste, un párroco. Entre los personajes de San Cono, al igual que en Donnafugata, hay también alguno que luce una escarapela tricolor, por lo que el padre Pirrone “guardò di traverso Carmelo che aveva avuto il pessimo gusto d’inalberare sulla berretta, in segno di festa, una coccarda tricolore” (181). También se repiten aquí, en tono menor, la asistencia a la misa, la visita a la tumba del padre, y por último la fábula de los dos amantes durante el verano de San Martín. Aunque en ambas relaciones, la de Angelica y Tancredi, y la de Angelina y Santino, el amor está subordinado a las tierras y alentado por el ímpetu sexual, en el caso de Tancredi y Angelica la transacción económica está mitigada y envuelta en un aura poética que en ocasiones permite que se olvide el aspecto económico y el más instintivo del sexo. Por el contrario, en la fábula de Santino y Angelina, que por otro lado constituye en sí misma una historia cerrada acerca del honor y de las desavenencias entre familias enemigas, muestra a los personajes en toda su crudeza.

En San Cono, personajes y espacios están contruidos a menor escala respecto de Donnafugata; el ambiente es más humilde –unas veces más íntimo, otras más salvaje–, pero en conjunto, el paralelismo produce el efecto de un contraste brutal entre los dos “géneros humanos” (Samonà, 1974, 142), y una carizaturización de los personajes humildes. Y sin embargo tampoco hay que olvidar que se pone de manifiesto que, aunque bajo apariencias distintas, los hombres actúan igualmente movidos por la codicia.

Como ha subrayado Salvestroni, esta parte también sirve de distensión para aligerar el tono más grave del resto de la novela y para preparar al lector “al progressivo incupirsi degli ultimi tre capitoli, dove l’equilibrio si rompe” (1973, 73).

4.1.7. Parte VI (noviembre de 1862).

A la vista de las numerosas fiestas y encuentros anunciados para la temporada en Palermo, la familia Salina ha decidido transferirse durante algunas semanas a la casa que posee en la ciudad.

Una tarde, la familia se dirige al ilustre palacio Ponteleone, donde se celebra el más importante de los bailes que, en ese periodo, reúnen a la flor y nata de la aristocracia palermitana. El baile del palacio Ponteleone es importante también por otro motivo: Angelica va a ser presentada en sociedad.

El príncipe y su familia han llegado demasiado pronto a la fiesta, ya que Fabrizio, suponiendo que Calogero y Angelica desconocen de las normas de buen tono, había imaginado que llegarían demasiado pronto a la fiesta, por lo que había estimado conveniente presentarse antes que ellos. Pero tiene que sufrir una pequeña humillación por parte de los Ponteleone, los anfitriones: “‘Siete venuti presto! tanto meglio! ma state tranquilli, i *vostri* invitati non sono ancora comparsi’. Una nuova pagliuzza infastidì le unghiette sensibili del Gattopardo. ‘Anche Tancredi è già qui’” (202).

Llegan por fin Angelica y don Calogero, cuyo frac es constante motivo de preocupación (pero también de sarcasmo) del príncipe. Esta vez Tancredi se ha ocupado de todo y “negli abiti di lui non vi era eleganza ma decenza sì” (204). Pero el alcalde ha cometido un error: muestra en el ojal la cruz de la Corona de Italia, que sin embargo no tarda en desaparecer “in una delle tasche clandestine del ‘frack’ di Tancredi” (204).

El príncipe se muestra completamente desilusionado y cansado. A lo largo de la noche se va sumiendo en la melancolía, mientras contempla la decoración vieja y pasada de moda del palacio y observa con ironía la frivolidad del comportamiento de sus semejantes. Únicamente un baile con Angelica logra animarlo momentáneamente.

*En cuanto a la interpretación, como se verá a continuación, esta parte se organiza según el contrapunto de dos isotopías: una es la de la vitalidad, ligada al erotismo; la otra, la de la muerte.

La narración se abre con una descripción de la familia subiendo a la carroza que los llevará al palacio Ponteleone. El narrador se demora en la descripción de las telas de los vestidos (otra vez tenemos “le fruscianti pieghe della veste” [199], que evoca las escenas de la parte I), en sus texturas y colores, en la enumeración de los diferentes tipos de calzado, y en los aromas; incluso retoma el motivo del tamaño y el peso del príncipe: “il peso spropositato di un piede che si poggiò sul montatoio fece vacillare la *calèche* sulle alte molle: Don Fabrizio saliva anche lui” (199); es decir, se trata de una escena que presenta otra vez a la familia en todo su esplendor y la describe en el momento de cumplir uno de los rituales aristocráticos: el baile.

Pero ya en el trayecto al palacio Ponteleone, la carroza que conduce a la familia se cruza con un cura que va a administrar la Extrema Unción a algún moribundo; se trata del primer encuentro simbólico de Fabrizio con la muerte, una escena basada en el tópico del memento mori: “la *calèche* con i suoi occupanti gravati di un ammonimento salutare s’incamminò di nuovo verso la meta ormai vicina” (201).

Incluso el narrador interviene en la poética de la muerte anticipando un dato sobre la futura destrucción del palacio por los bombardeos de la segunda guerra mundial, destrucción que simboliza el fin de la aristocracia: en los frescos que adornan el techo, “gli Dei, reclinati sui scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il

cielo d'estate. Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario" (210).

El ingreso de Angelica en el mundo de la aristocracia palermitana es un éxito, y supone la culminación de su proceso de iniciación: "il contegno di lei non si smentì neppure un minuto: mai la si vide errare sola con la testa fra le nuvole, mai le braccia le si scostarono dal busto; mai la sua voce si alzò al disopra del 'diapason' (del resto abbastanza alto) delle altre signore" (205); y mientras ella "mieteva allori" (206), Concetta y Carolina "raggelavano con la loro timidità i giovanotti più cortesi" (206); en resumen, Angelica demuestra haber aprendido a desenvolverse brillantemente en sociedad, aleccionada por Tancredi.

Ya dentro del palacio, la contemplación de los bailarines, que componen en la sala una danza de la muerte, le provocan al hastiado príncipe un sentimiento de piedad que abarca incluso a don Calogero:

Come era possibile infierire contro chi, se ne è sicuri, dovrà morire? [...] Anche le scimmiette sui *poufs*, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli, insalvabili e cari come il bestiame che la notte mugola per le vie della città, condotto al macello; all'orecchio di ciascuno di essi sarebbe giunto un giorno lo scampanello che aveva udito tre ore fa dietro S. Domenico (211).

En su búsqueda de la soledad, Fabrizio entra en la biblioteca, donde llama su atención un cuadro, La muerte del justo de Greuzet, que representa a un moribundo rodeado de sus familiares: se trata del segundo encuentro simbólico con la muerte, que esta vez puede interpretarse como anáfora de su propia muerte.

La entrada de Tancredi y Angélica en la biblioteca le saca de su ensimismamiento, devolviéndole por un instante a la vida. Angelica invita a bailar a Fabrizio, y el vals actúa para él como un exorcismo de la muerte: "ad ogni giro un anno gli cadeva giù dalle spalle [...]. Per un attimo, quella notte, la morte fu di nuovo ai suoi occhi, 'roba per gli altri'" (215).

Acabado el baile, Fabrizio entra en la sala del buffet. El narrador enumera y describe los platos y los postres que adornan las mesas, reflejando la suntuosidad y el refinamiento a través de un lenguaje preciosista que se detiene en los colores de finos matices, en las formas y en las texturas, lo que produce una impresión de opulencia y de vitalidad:

coralline le aragoste lessate vive, cerei e gommosi gli *chaud-froids* di vitello, di tinta acciaio le spigole immerse nelle soffici salse, i tacchini che il calore dei forni aveva dorato, le beccacce disossate recline su tumuli di crostoni ambrati decorati delle loro stesse viscere triturate, i pasticci di fegato grasso rosei sotto la corazza di gelatina; le galantine color d'aurora, dieci altre crudeli colorate delizie; all'estremità della tavola due monumentali zuppiere d'argento contenevano il *consommé*, ambra bruciata e limpido (217).

En esta parte, en la que la muerte es omnipresente, se puede apreciar claramente que una de las principales funciones de este tipo de digresiones (que aparecen constantemente en la novela) en las que se describen los ambientes de la aristocracia con todo detalle a través de la *prosa d'arte*, es la de prolongar la permanencia de objetos y espacios y de retrasar el momento del fin al que se dirige el relato, como si se les confiriera una tregua, un esplendor último antes de su desaparición (Fava, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 134-5).

La tercera y última de las apariciones simbólicas de la muerte es la más cruda: terminada la fiesta, cuando Fabrizio regresa a su casa solo, en una de las callejuelas de Palermo se cruza en su camino un carro que lleva a unos bueyes descuartizados.

La muerte está presente desde el principio de la novela, componiendo una poética cuyo tono predominante sería el del tópico memento mori. Expresada por medio de símbolos, evocaciones, alegorías e imágenes que abarcan diversos registros estilísticos, desde la idealización lírica hasta la descripción fisiológica más brutal (Orlando, 1998, 74), opera a varios niveles del texto. En la parte I está simbólicamente evocada en las palabras con que concluye el rosario (“*Nunc e in hora mortis nostrae. Amen*”), en la presencia del soldado muerto en el jardín y de los animales que le llevan Pastorello y Lo Nigro al príncipe como tributo; en la parte II, en la comparación de las carrozas en que viaja la

familia con ataúdes y en las campanas de la iglesia tocando a muerto; en la parte IV, en la muerte del conejo; en la parte IV, en que cobran protagonismo Angelica y Tancredi, el aura de la muerte se atenúa, para convertirse en tema dominante en la parte VI, en que compone una isotopía recargada y omnipresente, como ya se ha visto. En la parte VII la muerte, acompañada de una serie de imágenes tópicas, adquiere protagonismo: asistimos a la muerte del propio príncipe. Más adelante, en la parte VIII, vuelve a aparecer bajo los tópicos del vanitas vanitatum y del ubi sunt, cuando el narrador pone de relieve que en las ancianas Angelica y Concetta perduran algunos restos de su pasada belleza.

4.1.8. Parte VII (julio de 1883)

Veinte años después, el príncipe Fabrizio se halla en su lecho de muerte, rodeado de parte de su familia: Concetta, Tancredi, Francesco Paolo, Carolina, la viuda de Paolo y Fabrizietto⁸. Maria Stella, padre Pirrone y Paolo han muerto.

Fabrizio había viajado a Nápoles, en compañía de su nieto, para visitar a un médico (aunque en ningún momento el narrador especifica cuál es la enfermedad que sufre el príncipe). Durante el viaje de regreso su salud había empeorado, por lo que Tancredi había decidido que pasara la noche en un hotel de Palermo para descansar, y que reemprendieran el viaje hasta villa Salina al día siguiente.

En el hotel recibe la visita del médico del barrio, un pobre hombre de aspecto miserable. Fabrizio muere, consciente de que con él muere el último Salina y se extingue la memoria colectiva de una familia. Siente que su muerte supone el fin de su mundo.

⁸ Según Orlando (1998, 166), Fabrizietto es el hijo del primogénito Paolo. En la página 221 de El Gatopardo se menciona a “i nipoti” de don Fabrizio; dado que el texto no dice nada más de ellos, no se sabe de quién son hijos.

*A continuación expondremos nuestra interpretación. Esta parte se abre con una digresión de Fabrizio, en discurso indirecto libre, acerca de la muerte, acompañada de una serie de metáforas, como la del reloj de arena y el péndulo, ya ampliamente usadas en la literatura (como nota Samonà, 1974, 168-9); más adelante hay otra serie de metáforas también tópicas: la vida como un río (vita flumine): “sentiva che la vita usciva da lui a grande ondate incalzanti, con un fragore spirituale paragonabile a quello della cascata del Reno” (224), “sempre più fragoroso erompere delle acque della vita” (232); y después como el mar: “non era più un fiume che erompeva da lui, ma un oceano, tempestoso, irto di spume e di cavalloni sfrenati” (234). El doctor Cataliotti, el médico que lo atiende en el hotel, es comparado a un odre que se va vaciando: “Anche lui era una povera otre che lo sdrucìo della mulattiera aveva liso e che spandeva senza saperlo le ultime gocce di olio” (227). Sin embargo, estas imágenes y metáforas de la muerte no se reducen a ser meros tópicos literarios engarzados, sino que constituyen las piezas de un sistema simbólico orgánico y coherente, como se analizará en la parte VIII.

El viaje de retorno de Nápoles a Palermo transcurre en una sucesión de cajas, que se pueden asimilar a ataúdes en la medida en que falta en ellas el aire y crean una fuerte sensación de claustrofobia, acompañada de un calor agobiante que evapora la materia en forma de olores pútridos. En primer lugar, el tren, comparado con una “scatola rovente” (225), que a veces pasa por debajo de la tierra a través de túneles, sugiriendo la imagen de un enterramiento; la siguiente caja es un coche de caballos; después la habitación del hotel, otra caja agobiante en la que el calor despliega olores de enfermedad y de podredumbre.

En este trasladarse de caja en caja, Fabrizio ha perdido facultad del movimiento: una manta le envuelve las piernas como una mortaja, inmovilizándolo; lo que recuerda al escudo de piedra que había sobre la fachada de la hacienda Rampinzèri en la parte II, el que aparecía un gattopardo con las patas rotas (58).

Los familiares de Fabrizio son vistos por este como una serie de máscaras con la sonrisa pintada, como futuros muertos; más que personas de carne y hueso parecen calaveras las que sonríen: “i figli que mostravano i loro denti nei sorrisi” (226).

Tras recibir el sacramento de la Extrema Unción, el príncipe hace el balance de su vida: “voleva raggranellare fuori dall’immenso mucchio di cenere delle passività le pagliuzze d’oro dei momenti felici” (232), seleccionando y enumerando los momentos felices. Parece que este procedimiento de selección y enumeración coincide con el que lleva a cabo el narrador hacia la materia narrada, de manera que los objetos, episodios y personajes enumerados por el príncipe antes de su muerte coinciden con muchos de los episodios de la novela, produciéndose así un efecto de mise en abîme, como advierte Fava (en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 138-9).

Así que casas, personajes y objetos recordados en la enumeración, a base de ser repetidos, adquieren una dimensión simbólica y constituyen una clave para la lectura e interpretación de la novela. Algunos de estos objetos estarán presentes en la parte VIII, heredados por Concetta.

El hecho de morir fuera de casa, en un hotel (por decisión de Tancredi; nótese que es el causante de la última humillación del príncipe), representa para Fabrizio el último signo de degradación; constituye la ruptura del más importante y sagrado de los rituales que acompañan a la muerte en una familia aristocrática.

La continuidad del clan está asegurada en el nieto Fabrizioetto; este, sin embargo, no es un verdadero heredero, ya que con su “doppia dose di sangue Málvica” (230) formará parte de una aristocracia mediocre y aburguesada que no sabrá apreciar el valor de las cosas, sino su precio (Zago, “Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, Novecento siciliano, 1986, 87); por lo cual con la muerte del príncipe se extinguen los valores de la aristocracia, basados en la nobleza de espíritu. El verdadero heredero es Giovanni, “Il

solo che gli rassomigliasse” (229), pero mucho tiempo atrás ya había renunciado a la herencia material y al legado espiritual de la familia (Orlando, 1998, 128).

Por último hay que destacar que con la muerte se le concede a Fabrizio la facultad de comprender; le es revelada la clave de la historia, que había estado persiguiendo a lo largo de toda la novela: “Era inutile a sforzarsi a credere il contrario, l’ultimo Salina era lui” (230), “Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L’ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano, aveva dopo tutto vinto” (230). Así la vida se concibe en la novela como un camino de iniciación hacia el saber, que solo culmina con la muerte. Como afirma La Fauci, “Capire è infatti per il Gattopardo la condizione indispensabile per il raggiungimento della pace interiore” (“Analisi e interpretazione linguistica del *Gattopardo*”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1993, serie III, vol. 23, n. 3-4, 1168)⁹.

4.1.9. Parte VIII (mayo de 1910)

Han transcurrido veintisiete años desde la muerte del príncipe. En villa Salina quedan solo tres ancianas: Concetta, Carolina y Caterina, tres de las hijas del príncipe, que dedican su vida a la oración y a las obras pías.

⁹ Otras referencias a este motivo en la novela son las siguientes: en la parte I, tras la conversación con Tancredi, “Scendendo le scale, [Fabrizio] capi. ‘Se vogliamo che tutto rimanga com’è...’. Tancredi era un grand’uomo: lo aveva sempre pensato” (40); más adelante, tras la conversación con Russo y con Ferrara: “Adesso [Fabrizio] aveva penetrato tutti i riposti sensi: le parole enigmatiche di Tancredi, quelle enfatiche di Ferrara, quelle false ma rivelatrici di Russo, avevano ceduto il loro rassicurante segreto” (45); al final de la parte, cuando su cuñado le envía el periódico que informa del desembarco de Garibaldi, piensa: “Quel Málvica! Era stato sempre un coniglio. Non aveva compreso niente, e adesso tremava” (55). En la parte II, “Avrebbe voluto aver l’orgoglio di essere stato il solo ad aver compreso la situazione [...] ma si era dovuto render conto che la chiaroveggenza non era monopolio di casa Salina” (60); en la parte III, tras la conversación con Tumeo acerca del referéndum, el narrador explica: “A questo punto la calma discese su Don Fabrizio che finalmente aveva sciolto l’enigma; adesso sapeva chi era stato strangolato a Donnafugata [...]: una neonata, la buonafede” (112); al final de la parte III, el príncipe dice a Tumeo: “‘Andiamo a casa, don Ciccio, voi certe cose non le potete capire’” (121). (Los subrayados son nuestros).

Un día reciben la visita del vicario general de la archidiócesis y de su secretario, quienes a su vez anuncian a las hermanas la visita del cardenal de Palermo, a quien el papa Pío X le ha encomendado la tarea de inspeccionar las capillas privadas de la ciudad. El objeto de la visita del cardenal es verificar la autenticidad de la imagen venerada en la capilla de villa Salina y de las reliquias que allí se exhiben, que ha sido puesta en entredicho por una serie de “voci incresciose”, “sgocciolate attraverso chissà quali filtri” (237).

Cuando el vicario les expone el motivo de su visita, las hermanas se ofenden, ya que consideran una deshonra el hecho de que las autoridades eclesiásticas pongan en duda su fe y las dejen en evidencia ante la sociedad.

En una rápida visita a la capilla, el vicario observa las paredes recubiertas de reliquias: setenta y cuatro en total. En una caja se hallan los certificados de autenticidad, cubiertos de sellos. La creación de tan nutrida colección de reliquias se debe a Carolina, quien las obtenía, previo pago, a través de donna Rosa: “una grassissima vecchia, per metà monaca, che possedeva relazioni fruttuose in tutte le chiese, tutti i conventi e tutte le opere pie di Palermo e dintorni” (242).

El vicario se da cuenta de que el cuadro que preside el altar, lejos de representar a la Madonna della Lettera, tal y como aseguran las hermanas, es en realidad un cuadro profano que representa a una muchacha que acaba de recibir una carta de amor.

Tras la marcha del vicario tiene lugar la visita de Angelica, anciana pero aún llena de vida, quien le anuncia a Concetta la inminente llegada a villa Salina del senador Tassoni, antiguo amigo y compañero de armas del difunto Tancredi. Ante la mención de Tassoni, Concetta recuerda la lejana noche durante la cual Angelica conquistó a Tancredi (escena que se relata en la parte II).

La llegada de Tassoni empeora el humor de Concetta. El senador, sin prever el daño que sus palabras pueden causarle, movido por su deseo de ser amable y quizá excediéndose en alabanzas a Concetta, recuerda con cuánto afecto le hablaba Tancredi de su prima en las duras noches de campaña: “signorina, si realizza adesso un sogno della mia gioventù lontanissima. [...] sono felice di potere, benché con tanto ritardo, deporre il mio omaggio ai piedi di chi fu la consolatrice di uno dei più puri eroi del nostro Riscatto!” (249).

En cierta ocasión —narra Tassoni—, muchos años atrás, Tancredi le había relatado cómo durante una cena en Donnafugata había contado en la mesa una anécdota, inventada, relativa a los combates de Palermo; Concetta había creído en la veracidad de dicha anécdota, que por ser un tanto atrevida, había provocado su enfado, y la dulce expresión de irritación que había mostrado le había provocado a Tancredi deseos de besarla.

Las palabras de Tassoni actúan como un revulsivo para Concetta, ya que se da cuenta de que fue su carácter altivo e intransigente, el “impeto rabbioso dei Salina” (251), lo que apartó a Tancredi de ella y lo que le arrojó en los brazos de Angelica; en definitiva, ve en este lejano suceso la causa de su amargura y de su soledad.

A la mañana siguiente tiene lugar la visita del cardenal, que si bien para las tres hermanas es motivo de ofensa, por otro lado no deja de proporcionarles cierta satisfacción mundana. Sin embargo, su discreto atuendo (“in piccola tenuta: sulla severa tonaca nera soltanto minuscoli bottoncini purpurei stavano ad indicare il suo altissimo rango” [254]) causa una nueva decepción en las hermanas, que habían esperado tener al menos la satisfacción y el orgullo de poder verlo vestido de pontifical paseándose por los salones de villa Salina. Por añadidura, y en contra de lo esperado, el cardenal muestra un tono frío y burocrático que decepciona a las tres mujeres.

Una vez en la capilla, el cardenal ordena que se sustituya la imagen de la supuesta Madonna della Lettera por una imagen de la Madonna di Pompei que ocupa una posición más discreta en una de las paredes de la capilla, y se marcha dejando a su

secretario para que compruebe la autenticidad de las reliquias. La conclusión es desoladora: de su investigación resulta que solo cinco de ellas son auténticas. Por todo ello, el cardenal les advierte de la necesidad de volver a consagrar la capilla.

Tras la gran desilusión sufrida por la visita del cardenal y la tristeza en que la han sumido las palabras de Tassoni, Concetta se encierra en su cuarto, cuyos objetos, cuadros y muebles son portadores de amargos recuerdos.

A continuación, recibe una carta de Angelica en la que dice estar enterada de la visita del cardenal y del resultado de las investigaciones. Concetta, desolada por los últimos acontecimientos, decide deshacerse de la piel embalsamada de Bendicò, que es arrojado a la basura desde una ventana y, durante el breve trayecto hasta el suelo, parece adoptar por un momento, en el aire, la figura de un Gattopardo rampante.

*Pasando ya a la interpretación, observamos que el tema de las reliquias domina esta parte; pero no nos referimos solo a las reliquias propiamente dichas, las que se exhiben en la capilla, sino también a las reliquias en sentido figurado: los restos del privilegio familiar, los restos de la belleza de las mujeres, los recuerdos. Con las reliquias está estrechamente relacionado, en el plano simbólico, el motivo de los envoltorios, que constituye otra isotopía presente en toda esta parte. Recuérdese que en la parte VII ya habían aparecido una serie de imágenes —el reloj de arena, el depósito vital, el odre—; metáforas de la vida como un continente que se va vaciando; pues bien, en esta última parte ya solo quedan los envoltorios, los continentes.

El fervor religioso de las hermanas y su estrecha relación con la Iglesia, último vestigio del privilegio familiar, se refleja en la presencia continua de religiosos en la casa. En primer lugar, en la antesala de la casa se describen los sombreros de los curas, que los presentan por medio de la sinécdoque; los cosifican. En esta descripción se observa el habitual preciosismo en el detalle de los tejidos, las texturas y los colores, evocando el

lujo y la riqueza, pero esta vez para resaltar la vanidad mundana de la Iglesia (y bajo esta imagen podríamos leer el tópico del vanitas vanitatum).

Un mero envoltorio son también las palabras elegantes y respetuosas con que el vicario envuelve el duro golpe de la inspección:

“Sua Eminenza paternamente desidera che il culto celebrato in privato sia conforme ai più puri riti di Santa Madre Chiesa ed è proprio per questo che la sua cura pastorale si rivolge fra le prime alla vostra cappella perché egli sa come la vostra casa splenda, faro di luce, sul laicato palermitano, e desidera che dalla ineccepibilità degli oggetti venerati scaturisca maggiore edificazione per voi stesse e per tutte le anime religiose” (238-9),

palabras que sin embargo no logran aliviar el sentimiento de rabia que embarga a las hermanas, sobre todo a Carolina. El jesuita, queriendo calmar el ambiente, invoca el nombre de Salina para que su aura restituya el prestigio de la familia¹⁰, o quizá para disuadir al vicario de su intención: “Padre Pirrone, la cui memoria è venerata da quanti lo hanno conosciuto, mi narrava spesso, quando ero novizio, del santo ambiente nel quale le signorine sono state allevate; del resto il nome Salina basterebbe a render conto di tutto” (240), pero en vano; el ilustrado vicario es insensible a la magia de la invocación del nombre (además se crea un efecto de ironía; bastará recordar la indiferencia que profesaba Fabrizio hacia la iglesia) y corta la conversación de un modo diplomático pero tajante para proceder a la temida inspección: ““vorrei visitare, se loro lo permettono, la cappella per poter preparare Sua Eminenza, alle meraviglie di fede che vedrà domattina”” (240).

Una vez en la capilla no son las reliquias, sino los marcos, los que por su belleza llaman la atención del narrador. Este se recrea en la enumeración de los mismos, describiéndolos por su material, su tamaño, su forma:

¹⁰ Recuérdese cómo, en la parte III, Tancredi invoca el nombre de su tío en la carta en la que le comunica su deseo de casarse con Angelica (98). Según Chevalier (Diccionario de símbolos, 1991, 775, s.v. nombre), “La potencia del nombre [...] pertenece a la mentalidad primitiva. Conocer el nombre, pronunciarlo de forma justa, es poder ejercer una potencia sobre el ser o el objeto”.

Vi erano cornici di argento scolpito e di argento liscio, cornici di rame e di corallo, cornici di tartaruga; ve ne erano di filigrana, di legni rari, di bosso, di velluto rosso e di velluto azzurro; grandi e minuscole, ottagonali, quadrate, tonde, ovali; cornici che valevano un patrimonio e cornici comperate ai magazzini Bocconi; tutte amalgamate, per quelle anime devote, ed esaltate dal loro religioso compito di custodi dei soprannaturali tesori (242).

Para terminar con el análisis de esta isotopía, mencionaremos otros objetos que también traen ecos del pasado: los restos del mobiliario y de la tapicería, los baúles que contienen el ajuar amarillento y raído de Concetta, el emblema del Gattopardo bordado en la toalla, el retrato de Fabrizio en la habitación de Concetta, y que no son más que fundas que terminan de vaciarse incluso de los recuerdos.

Los propios personajes sufren una involución hasta el estadio de envoltorio. En la parte VI, durante el baile en el palacio Ponteleone, habían sido descritos como muñecos o títeres; en la parte VI, como odres que se vacían y máscaras que sonríen; en esta última parte, los personajes se reducen a sombreros, a túnicas, a signos de luto (como Angelica, que ostenta su condición de viuda con la capote negra [246] y más adelante en “Il fazzoletto col sottile bordino nero uscì dalla borsetta, asciugò una lacrima dagli occhi ancor belli” [248]).

Y al final Concetta se deshace de la piel de Bencidò, el más importante de estos envoltorios, gesto que simboliza la ruptura con los recuerdos del pasado. Para Fava (en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 143), este gesto es “la vera fine di tutto: il rimprovero delle cose, il punto estremo in cui perfino le cose non contengono più messaggi, più ammiccamenti, più parole, più legami con la storia”.

De modo que así se llega al último estadio de la muerte: cuando los objetos que tejían la historia arraigando a la familia en el pasado desaparecen, desaparece con ellos el recuerdo que suscitaban en la memoria de los personajes vivos (idem, 143-4). Y así, con la eliminación de Bencidò, muere simbólicamente el Gattopardo.

Hay otro aspecto de esta parte que es importante analizar. En la escena en que Tassoni le habla a Concetta de Tancredi, el narrador sugiere la hipótesis de que Concetta ha podido tener un papel importantísimo en la trama de la novela, mucho más de lo que el texto, anteriormente, nos había dejado saber: si ella no se hubiera comportado de un modo tan severo con Tancredi –si no se hubiera mostrado tan intransigente con él durante la cena en Donnafugata, si hubiera sido indulgente cuando este, como una manera de pedirle perdón, pedía permiso para entrar en el monasterio de Santo Spirito la mañana siguiente–, quizá hubiera conservado su afecto, y quizá este no se hubiera casado con Angelica. Sin embargo el propio texto persiste en la ambigüedad:

Ma era poi la verità questa? In nessun luogo quanto in Sicilia la verità ha vita breve: il fatto è avvenuto da cinque minuti e di già il suo nocciolo genuino è scomparso, camuffato, abbellito, sfigurato, oppresso, annientato dalla fantasia e dagli interessi [...]. E l'infelice Concetta voleva trovare la verità di sentimenti non espressi ma soltanto intravisti mezzo secolo fa! La verità non c'era più; la sua precarietà era stata sostituita dall'irrefutabilità della pena (252).

Cuando Tassoni expresa a Angelica su temor de haber apenado a Concetta, Angelica responde: “Credo bene che la avete urtata, Vittorio” disse Angelica esasperata da una duplice benché fantomatica gelosia ‘essa era pazzamente innamorata di Tancredi; ma lui non aveva mai badato a lei” (253), y el narrador concluye: “E così una nuova palata di terra venne a cadere sul tumulto della verità” (253), de modo que resulta imposible dilucidar quién ha sido el culpable de la infelicidad de Concetta (o, en un nivel más general, quién ha sido el causante de un determinado desarrollo de los hechos): ¿fue el carácter pusilánime de Fabrizio, el carácter intransigente de Concetta, la ambición de Tancredi o fue la belleza de Angelica, que arrastró a Tancredi a ofender a su prima en la noche de la cena en Donnafugata? Recuérdese que cuando, en la parte VI, Angelica agradece al príncipe todo lo que ha hecho por ella y por Tancredi, el príncipe le contesta: “Io non c’entro, figlia mia; tutto lo devi a te sola” (215), y el narrador omnisciente confirma: “Era vero: nessun Tancredi avrebbe mai resistito alla sua bellezza unita al suo patrimonio. La avrebbe sposata calpestando tutto”, 215). Todo ello nos lleva a poner en duda la hipótesis del protagonismo de Concetta en el desarrollo de

la trama, tal y como sugiere el narrador. Y sin embargo, el texto concluye cruelmente abandonando a Concetta a la certeza de su culpabilidad.

4.2. Los personajes

4.2.1. Elementos antropológicos

El Gatopardo refleja una sociedad feudal que se organiza en forma de pirámide dividida en estamentos, basada en la economía agraria. En la cúspide se halla el rey Fernando II; bajo él se halla la aristocracia, representada por la familia Salina, cuyo poder se basa en las tierras que posee; por debajo de la aristocracia comienza a formarse una clase burguesa, representada por Calogero Sedàra, su hija Angelica, Ciccio Ferrara, el contable del príncipe, y Russo, uno de los capataces (pero como nota Orlando [1998, 151], en la novela no aparece ni alta burguesía siciliana, ni burguesía culta o urbana). En la base de la pirámide se halla el campesinado. Si en la novela a medida que nos alejamos de la familia Salina los personajes van perdiendo matices, en este último estamento ya no hay nombres ni caras: los campesinos de la novela componen una masa desordenada y pasiva: “una folla muta ma dagli occhi immobili” (65); carecen de importancia puesto que carecen de tierras.

El núcleo principal de esta sociedad es la familia de estructura patriarcal basada en lazos de sangre. Según Braudel, en la sociedad tradicional mediterránea “la familia es el modo irremplazable de existencia de los individuos; cada uno es tal como lo definen las relaciones familiares: padre, hijo, esposa, madre. Cuando los individuos actúan, es la familia la que actúa a través de ellos” (El Mediterráneo, 1988, 213); además el esquema de la relación entre padre e hijo se refleja asimismo en las relaciones de trabajo obligado (idem, 214). En la novela se manifiesta dicha relación en las conversaciones entre el príncipe Fabrizio y el rey Fernando (26-7), y entre el príncipe y Russo, que le dice: “Si figuri se nasconderei qualcosa a vostra eccellenza che è come mio padre” (44).

En la sociedad de El Gatopardo se verifica lo que afirma Davis en su estudio Antropología de las sociedades mediterráneas (1983):

Lo característico es que los hombres accedan a la tierra mediante la herencia y a través de la dote matrimonial. Aunque estas puedan parecer las formas menos opresivas [...], sin embargo no están libres de conflictos, y el hecho de que las relaciones familiares supongan un factor económico conlleva disputas entre coherederos y entre generaciones, 55-6.

[...]

La propiedad de la tierra es un medio habitual de intercambio de relaciones y las personas utilizan sus derechos como forma de expresión, de tal modo que el parentesco y la amistad pueden recibir un contenido en forma de tierra, 60-1.

[...]

La valoración social de individuos y familias suele estar en función de cómo acceder a la tierra, 61.

En la novela, cuando se presenta a un personaje, casi siempre se halla presente un elemento en su caracterización: la cantidad de tierra poseída (y en un sentido general las casas y el resto de las posesiones). La importancia de una persona se mide por las tierras que posee, defendidas por escopetas y navajas. De Tancredi, el narrador dice que posee una “villa semidirutta” (32); sobre las tierras de don Calogero da una detallada información Onofrio Rotolo, el administrador del príncipe, en la parte II (70); Cavriaghi posee “grasse cascine in Brianza”, por lo que es un “buen partido” para Concetta, según Tancredi (159); en la parte IV, Chevalley “ricordava con tenerezza la propria vignicciuola, il suo Monterzuolo vicino a Casale, brutto, mediocre, ma sereno e vivente” (175); en la parte V, el narrador informa de que el padre Pirrone posee

alcune piante di mandorlo in fondo al valle, qualche cespo di vite sui pendii e un po' di pietroso pascolo piú in alto [...]; era anche proprietario di una cassetta rigorosamente cubica, azzurra fuori e bianca dentro, quattro stanze sotto e quattro sopra, proprio all'ingresso del paese dalla parte di Palermo (180);

por último, la importancia de la tierra en las relaciones personales queda clara en las partes IV y V en que se acuerdan las bodas de Tancredi y Angelica, por una parte, y Angelina y Santino, por otra.

4.2.2. Los personajes y la narración.

4.2.2.1. Parte I

El príncipe Fabrizio Salina es el pater familias: de él emana la autoridad, él ordena espacios y tiempos; a él se someten los demás miembros de la familia. Posee plena libertad para moverse por todos los espacios y para relacionarse con personajes de cualquier grupo social: desde el rey Fernando, pasando por los altos funcionarios borbónicos Maniscalco y Castelcicala, hasta las prostitutas.

La familia Salina comprende, en un sentido estricto, al príncipe y Maria Stella, su esposa, los hijos y el ahijado Tancredi; en su sentido amplio, el clan comprende también al cura, la gobernanta (Mmlle. Dombreuil), los administradores y capataces (Russo, Ferrara, Onofrio Rotolo), los arrendatarios (Pastorello, Lo Nigro), los guardas, los criados y los cocineros. El orden de aparición de los personajes en la primera parte de la novela refleja la jerarquía de la familia: primero el príncipe y después, en un segundo plano, la esposa, los hijos y el cura, aún difuminados, rápidamente esbozados.

El príncipe Fabrizio Salina es el personaje principal de la narración “in quanto coscienza, e non in rapporto alla carente trama” (Orlando, 1998, 36), pero no se puede afirmar que sea propiamente el protagonista, ya que apenas interviene en la trama. Como propone Samonà, los verdaderos protagonistas son Tancredi y Angelica, a los que se añadiría, en cierta medida, Concetta. Fabrizio es más bien un personaje paciente, un antihéroe. En las partes I, II, III, IV, VI y VII, su punto de vista es el que predomina en la narración, mientras que las partes V y VIII se narran desde el punto de vista del padre Pirrone y de Concetta respectivamente.

En su primera descripción intervienen ciertos elementos del código de la novela naturalista, resaltándose la influencia, e incluso el determinismo, del ambiente y de la

herencia genética de los antepasados sobre sus rasgos físicos y su carácter. De su madre posee el “colorito roseo, il pelame color di miele” (21), así como “altre essenze germaniche ben più incommode [...]: un temperamento autoritario, una certa rigidità morale, una propensione alle idee astratte” (21).

El personaje del padre Pirrone aparece en el texto inmediatamente después del príncipe, en un paródico segundo plano respecto a los seres mitológicos de la decoración del salón: “Rimase coperta soltanto un’Andromeda cui la tonaca di padre Pirrone [...] impedì per un bel po’ di rivedere l’argenteo Perseo che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso ed al bacio” (19), y respecto al príncipe, quien en su papel de jefe del clan, actuando como maestro de ceremonias del rezo, le usurpa la función de guía religioso al cura. Y en segundo plano permanecerá el cura en el resto de la novela. Sin embargo, según Samonà (1974, 129), es el personaje que más autonomía posee respecto de Fabrizio, lo que se pone de manifiesto en la parte V, en que se convierte en personaje principal.

La relación entre ambos personajes queda reflejada en el episodio del viaje a Palermo, durante el cual el príncipe oprime al cura, en sentido literal, en el coche de caballos, y en sentido figurado al utilizarlo como tapadera de su aventura amorosa: “Compresso in un cantuccio del *coupè*, premuto dalla massa del Principe, piegato dalla prepotenza del Principe, il Gesuita soffriva nel corpo e nella coscienza” (33). Al día siguiente, en el observatorio, el príncipe no cede a los deseos del cura, que quiere confesarle.

En realidad, el personaje del cura, “uomo non mediocre” (33) funciona como otro alter ego de Fabrizio: poseen en común el talante intelectual. Por otro lado, el narrador se sirve del personaje del cura para envolver el código de la religión en una irónica ambigüedad cuando le atribuye ciertos pensamientos que rozan lo impío: en la parte II, durante el viaje a Donnafugata, la lectura del Breviario le produce al cura “un sonno che gli aveva fatto sembrare breve il tragitto” (58); ante la presencia de Angelica, en la parte IV, exclama: “‘*Veni, sponsa de Libano*’; dovette poi un po’ contrastare per non fare risalire alla propria memoria altri più calorosi versetti” (137); en la parte V, al percatarse del entuerto entre

Angelina y Santino, piensa: ““Signor mio, solo la Tua Omniscienza poteva escogitare tante complicazioni”” (190).

El perro Bendicò, que aparece a menudo personificado (por ejemplo, en la parte I, en el episodio del jardín, es comparado a un cristiano por el propio príncipe [25]), es otro alter ego de Fabrizio según una doble relación de afinidad y oposición: tienen en común el gran tamaño y el origen alemán, pero mientras el príncipe se caracteriza por la racionalidad, la afición por la soledad y la pasividad, el perro se caracteriza por la irracionalidad, la sociabilidad y el dinamismo (Orlando, 1998, 92). Nótese que Bendicò aparece siempre en compañía del príncipe (aunque algunas veces, también en compañía de Tancredi).

Primero en aparecer y último en desaparecer, presente en las partes I, II, III y IV, la importancia del perro en la novela queda clara en la parte VII, cuando en su lecho de muerte Fabrizio lo recuerda, junto con otros perros anteriormente poseídos por él, como una de las pocas cosas agradables de su vida (233); por último, al final de la parte VII, la piel embalsamada del perro, que es arrojada a la basura, asume el valor simbólico de la muerte del clan.

Tras el cura aparecen los hijos del príncipe, que el narrador describe con ironía al poner de relieve la parquedad y timidez de sus gestos y su beatería contenida: “Le ragazze raggiustavano le pieghe delle vesti, scambiavano occhiate azzurrine in gergo di educando [...]. I ragazzini si accapigliavano di già per il possesso di una immagine di S. Francesco di Paola” (20), que contrasta con el dinamismo de los seres de las pinturas que adornan el salón.

Se trata de un grupo, indeterminado en cuanto al número, de chicas y chicos, de los cuales el único que destaca y que aparece con nombre propio es el primogénito, el duque Paolo, lo que se corresponde con una concepción de la familia en que la primogenitura es una institución fundamental. Pero a pesar que aparece bajo las

denominaciones primogenito, erede, duca, que subrayan la importancia de su función en la familia, es descrito por el narrador como un ser timorato, distraído por preocupaciones frívolas y banales:

il primogenito, l'erede, il duca Paolo, aveva già voglia di fumare e timoroso di farlo in presenza dei genitori, andava palpando attraverso la tasca la paglia intrecciata del portasigari; nel volto emaciato si affacciava una malinconia metafisica: la giornata era stata cattiva: "Guiscardo," il sauro irlandese, gli era sembrato giù di vena, e Fanny non aveva trovato il modo (o la voglia?) di fargli pervenire il solito bigliettino color di mammola. A che fare, allora, si era incarnato il Redentore? (20).

Con el "sauro irlandese" aparece la primera mención a los caballos, a los que Paolo es muy aficionado; el caballo es el emblema que caracteriza a este personaje a lo largo del texto (véanse las páginas 24, 41, 160, 219).

Los demás hijos aparecen descritos como seres angelicales aún en la edad de la infancia; tienen, en este primer momento, una función coral. Algunos de ellos mantendrán esta función durante toda la novela, desempeñando un papel completamente irrelevante en cuanto a la trama. El más joven de los hijos varones, Francesco Paolo, prácticamente no aparece. En las partes I a la IV es apenas mencionado como el hijo "sedicenne", como si fuera más importante su edad, factor que determina su función y su estatus dentro de la jerarquía de la familia, que su nombre y su carácter. La única descripción física que se da de este personaje aparece en la parte IV, desde el punto de vista de Chevalley: "l'aspetto composto e onesto del ragazzone biondo lo rassicurò alquanto" (163).

La presencia de las hijas Carolina y Caterina está difuminada a lo largo de la novela en las menciones genéricas "le femmine" (32), "le ragazze" (20, 58), o "la famiglia" (56, 58). Únicamente en la última parte de la novela, cuando ya son ancianas, estos dos personajes adquieren un mayor relieve (según Samonà [1974, 196], Lampedusa traza con mayor habilidad los personajes maduros y ancianos que los jóvenes).

Para el príncipe, Concetta, (“Il Principe amava molto questa sua figlia”, 75) es, entre los hijos, el personaje principal, y el único que interviene en cierta medida en la trama; por otra parte es la que más se parece a Fabrizio, “in lei si ridestava il violento sangue Salina e sotto la fronte liscia si ordinavano fantasie di venefici” (84), “nella bellezza e nel carattere di Concetta si perpetuava una vera Salina” (233); también destaca el hijo segundogénito, Giovanni, “il più amato, il più scontroso” (30), “il solo che gli rassomigliasse” (229). No aparece en la novela: ha abandonado la casa familiar y vive en Londres, movido por su deseo de llevar una vida libre, alejada de la pompa de la aristocracia. En cuanto a la cuarta hija, Chiara, no aparece ni siquiera mencionada hasta la parte VIII, cuando el narrador dice que vive en Nápoles y que está casada (243).

Por último aparece Maria Stella, la esposa del príncipe. En un breve párrafo, el narrador describe ágilmente su apariencia física y los rasgos principales de su carácter a través de un solo movimiento: “La prepotenza ansiosa della Principessa fece cadere seccamente il rosario nella borsa trapunta di jais mentre gli occhi belli e maniaci sogguardavano i figli servi e il marito tiranno verso il quale il corpo minuscolo si protendeva in una vana ansia di dominio amoroso” (20).

La comparación entre el tamaño de su persona y el de la del príncipe es un motivo recurrente a lo largo de la novela: “la Principessa seduta accanto a lui tese la mano infantile e carezzò la potente zampaccia” (30), “[il principe] baciò frettolosamente la fronte ancor liscia che era al livello del suo mento” (34), “cinque enormi dita sfiorarono la minuscola scatola cranica di lei” (101).

La valeriana y las sales volátiles, remedios de sus desequilibrios nerviosos, constituyen el emblema que acompaña a este personaje en la novela (101, 201, etc.).

En el episodio de la cena se profundiza en los personajes de la familia y en sus relaciones. En el comedor, el comportamiento de los catorce comensales está sujeto a

reglas estrictas, como todos aquellos lugares y momentos en que el príncipe debe representar su papel de pater familias, con lo que se da una comunicación rígida (en la parte IV don Fabrizio alude a dichas representaciones cuando le dice a Chevalley: “Debbo recitare per qualche ora la parte di uomo civile” [177]).

Durante la cena todos callan, esconden, fingen o representan un papel; entre ellos hay comunicación visual (y raramente táctil), pero no verbal: “Mentre si mangiava in silenzio, gli occhi azzurri del Principe, un po’ ristretti fra le palpebre semichiusse, fissavano i figli uno per uno e li ammutolivano di timore” (30). En el mutismo de los personajes, el más mínimo gesto se carga de una densa significación. La imaginación del narrador presenta los objetos como seres más locuaces que los personajes, hasta el punto de animarlos (como sucedía también en la descripción del salón): “si slargavano i fianchi argentei dell’enorme zuppiera” (29). Los objetos se convierten incluso en eco de los pensamientos, en testigos de las emociones de los personajes y en intermediarios fortuitos de una comunicación no buscada, como cuando el hijo Francesco Paolo llega tarde a la cena y provoca la cólera del príncipe, cuyos estados de ánimo condicionan la atmósfera de la casa: “si udì minaccioso il tinnire del mescolo contro la parete della zuppiera: segno di collera grande ancor contenuta, uno dei rumori più spaventevoli che esistessero; come diceva quarant’anni dopo un figlio sopravvissuto” (29).

En primer lugar, se da un curioso contraste entre el temor que infunde la presencia del príncipe sobre los miembros de su familia, y la tristeza y la soledad que en realidad siente. En realidad esta escena subraya el aislamiento de todos los personajes de la familia.

Aquí se pone de relieve también el carácter vacilante y a la vez despótico del príncipe. Cuando se entristece al recordar al hijo Giovanni, ausente, Maria Stella, adivinando su tristeza, intenta consolarlo con una caricia, gesto que desencadena en el príncipe una serie de reacciones contradictorias: por un lado, irritación por haber suscitado la compasión de Maria Stella, por otro lado, sensualidad, que a la vez le provoca deseos de

ir a Palermo a visitar a la prostituta Mariannina. Después, cuando anuncia a la familia su decisión de ir a Palermo después de la cena, la tristeza de su esposa, que adivina el motivo de dicha decisión, le provoca un remordimiento que casi le lleva a desistir de su propósito; unos momentos más tarde, los gritos histéricos de Maria Stella —que resulta caricaturizada—, le empujan a marcharse:

Guardando gli occhi della moglie che si erano fatti vitrei si pentì di quanto aveva ordinato, ma poiché era impensabile il ritiro di una disposizione già data, insistette, unendo anzi la beffa alla crudeltà: “Padre Pirrone, venga con me, saremo di ritorno alle undici; potrà passare due ore a Casa Professa con i suoi amici” (31).

Esta escena muestra al príncipe desde dos puntos de vista diferentes: el del narrador y el de otros personajes, lo que produce un “ironico contrasto tra il ‘dentro’ e il ‘fuori’”; es un personaje atrapado e indeciso entre sus sentimientos y entre el papel que tiene que representar (Barilli, 1959, 407). Según Mussarra (“Su alcune marche ironiche nel ‘Gattopardo’”, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 70), esta “tendenza ad una dimidiazione ‘schizofrenica’ dei personaggi, colti sempre nella loro differenziazione tra l’essere e l’apparire” es característica de la novela del siglo XX.

Una vez en Palermo, el príncipe continúa torturándose por el sentimiento de culpa. A través de su discurso interior se ofrecen más datos de su relación con Maria Stella, cuyo puritanismo es, según el príncipe, el único culpable de su infidelidad: “come fo ad accontentarmi di una donna che, a letto, si fa il segno della croce prima di ogni abbraccio e che, dopo, nei momenti di maggiore emozione non sa dire che ‘Gesummaria!’” (36).

Los remordimientos del príncipe tras su aventura sexual se agudizan cuando, al volver a la casa, observa a Maria Stella dormida en la cama, “con i capelli ben ravviati sotto la cuffietta” (37). El cabello, símbolo erótico, está aquí recogido y oculto, caracterizando a una Maria Stella casta y reprimida.

A lo largo del texto se verá que son muy escasos los momentos en que ambos personajes se comunican y en que Maria Stella interviene, lo que indica la escasa importancia que tiene en la novela este personaje.

A la mañana siguiente, mientras el príncipe se está afeitando en sus habitaciones privadas, a través de un espejo ve aparecer a su sobrino Tancredi. En un espacio y un tiempo rígidamente organizados por normas cuyo cumplimiento vigila el príncipe, Tancredi entra y sale libremente, penetrando incluso en los espacios de su intimidad. También tiene la libertad de relacionarse con personajes de cualquier grupo social: desde los personajes históricos –como Garibaldi, el rey Vittorio Emanuele, Crispi–, hasta con las prostitutas.

Algunas páginas atrás el narrador había anticipado algunos de los rasgos de este personaje y de su relación con el príncipe. Al ser huérfano (es hijo de una hermana del príncipe que había fallecido), fue adoptado por aquel. Tampoco tiene casa, o mejor dicho, la casa de sus padres es una villa semiderruida (32).

Tancredi anuncia al príncipe su marcha a las montañas para reunirse con los rebeldes y, aunque este no aprueba las actividades de su sobrino, le da dinero: “Don Fabrizio si alzò in fretta, si strappò l’asciugamani dal collo, frugò in un cassetto. ‘Tancredi, Tancredi, aspetta’, corse dietro al nipote, gli mise in tasca un rotolino di ‘onze’ d’oro, gli premette la spalla” (39).

En este episodio se dan algunas pinceladas sobre el carácter ambiguo de Tancredi. Como ha notado Orlando (1998, 133), nunca, excepto en la parte IV, tenemos el punto de vista de Tancredi; está visto siempre desde fuera, como la familia Sedàra. Principal alter ego de Fabrizio, Tancredi “si caratterizza [...], in senso formale, come l’Altro: come colui che possiamo ascoltare e vedere, ma *con gli occhi del quale non vediamo quasi mai*” (idem, 133). En la conversación que tiene lugar entre él y el príncipe acerca de la política, el narrador describe de él, en primer lugar, “un volto magro, distinto con

un'espressione di timorosa beffa" (38); de repente "il ragazzo divenne serio; il suo volto triangolare assunse una inaspettata espressione virile" (39); más adelante "gli occhi ripresero a sorridere" (38), a continuación "Il ragazzo ebbe una delle sue crisi di serietà che lo rendevano impenetrabile e caro" (39). Después, el narrador, ya en forma de discurso indirecto libre, da voz a un Fabrizio admirado y sorprendido a la vez por el carácter inaprensible de su sobrino: "La retorica degli amici aveva stinto un po' anche suo nipote; eppure no. Nella voce nasale vi era un accento che smentiva l'enfasi. Che ragazzo! Le sciocchezze e nello stesso tempo il diniego delle sciocchezze" (39). Como nota La Fauci ("Alla ricerca del Gattopardo implicito", Il telo di pangloss. Linguaggio, lingue, testi, 1994, 59), la nasalidad es un rasgo característico de la voz de Tancredi, rasgo que posee siempre "connotazioni di ambiguità".

El príncipe no puede evitar comparar a su hijo Paolo con el valiente Tancredi, hasta el punto de que en su ánimo, Tancredi suplanta a Paolo como hijo primogénito: "Senza confessarlo a sé stesso, avrebbe preferito aver lui come primogenito anziché quel buon babbeo di Paolo" (32); "E quel suo Paolo, che in questo momento stava certo a sorvegliare la digestione di "Guiscardo!" Questo era il figlio suo vero" (39); por todo ello estos dos personajes se sitúan en una relación de oposición. Se verá más adelante los personajes se organizan en parejas opuestas: Concetta-Angelica, Fabrizio-Calogero, etc.

Por otra parte, Tancredi es el único personaje que se permite utilizar la ironía con el príncipe, poniéndose de manifiesto la escasa autoridad que este ejerce sobre su sobrino. La Fauci (1993, 1164) ve incluso rasgos de sumisión psicológica del príncipe respecto a Tancredi, en primer lugar cuando le hace avergonzarse de su excursión a Palermo:

"Buon giorno, zio. Cosa ho combinato? Niente di niente: sono stato con gli amici. Una notte santa. Non come certe conoscenze mie che sono state a divertirsi a Palermo". [...]. La voce leggermente nasale del ragazzo portava una tale carica di brio giovanile che era impossibile arrabbiarsi; sorprendersi, però, poteva forse esser lecito. [...]. Il Principe si sentì offeso: questo

qui non sapeva veramente a che punto fermarsi, ma non aveva l'animo di rimproverarlo; del resto aveva ragione lui (38-9),

y sobre todo porque el estado de ánimo del príncipe girará durante el resto del día alrededor de las palabras de Tancredi: “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi” (39). A los ojos del príncipe, Tancredi adquiere el rango de historiador o de filósofo, y las palabras citadas estarán en su mente a lo largo de todo el texto como la sentencia de un profeta¹, causándole un sentimiento de certeza respecto de su comprensión de los hechos históricos que no está exento de la forma más ingenua de vanidad, y que le creará la ilusión de ser él también un profeta (sobre lo que ironiza el narrador más adelante).

Se puede observar, por otro lado, cómo juega el narrador con el clima de este episodio, evocando la muerte. Nótese que mientras dura la conversación con Tancredi, el príncipe está afeitándose, y que el narrador no deja de focalizar su garganta. Si tenemos en cuenta, además, que los objetos que utiliza o toca el príncipe irradian sus sentimientos, se puede analizar el acto del afeitado a la luz de las réplicas de Tancredi.

Cuando este entra en el cuarto, el príncipe está preocupado por sus actividades políticas y lo recibe fríamente: “Non si voltò e continuò a radersi” (38). Cuando Tancredi le informa de que está enterado de su aventura amorosa en Palermo, el narrador muestra al príncipe afanado en afeitar bien “quel tratto di pelle difficoltoso tra labbro e mento” (38). Su irritación aumenta, de manera que cuando el narrador lo describe con la toalla bajo la barbilla, deducimos que se ha cortado al afeitarse. El narrador continúa focalizando el cuello del príncipe; una vez que Tancredi se va, aquel se queda pensativo mientras se pone la corbata negra, gesto que ahora adquiere claras connotaciones fúnebres:

¹ Pero lo más sorprendente de estas palabras que el autor pone en boca de Tancredi es que lograron eclipsar el talante ambiguo del texto y fueron interpretadas por muchos de los críticos como una especie de armazón ideológica que lo sustenta, es decir, como la clave, lo que ya notó Samonà (1974, 81) y ha analizado La Fauci (1993, 1994).

Era il momento di avvolgere attorno al collo il monumentale cravattono di raso nero. Operazione difficile durante la quale i pensieri politici era bene venissero sospesi. Un giro, due giri, tre giri. Le grosse dita delicate componevano le pieghe, spianavano gli sbuffi, appuntavano sulla seta la testina di Medusa con gli occhi di rubino (40).

Lo que sugiere toda esta escena es que Tancredi es, en el plano simbólico, el causante de la muerte del príncipe. La Fauci, en su agudo análisis, afirma que

Tancredi è il malfattore perfetto di un'opera implicita, che si camuffa e scompare per la semplice ragione che il suo carattere è definito dalla totale negatività, consiste, in breve, nel non-essere e nel non-apparire. Così, da assassino perfetto, Tancredi è finora riuscito a nascondersi agli occhi della maggioranza dei lettori (1998, 107).

Parece que el príncipe duda incluso del afecto de su sobrino, tal y como se apunta en la parte VII, cuando en su lecho de muerte “notò anche come il sorriso del nipote non fosse una volta tanto beffardo, anzi come fosse tinto di malinconico affetto; e da questo ricevette la sensazione agrodolce che il nipote gli volesse bene” (226).

Por último, tras habernos mostrado anteriormente el narrador a un príncipe temeroso, inseguro y preocupado, concluye el episodio devolviéndole el equilibrio, y con él parte de su grandeza, restituyéndole el protagonismo del dominio (y, a la vez, el tamaño de semidiós) que por un momento Tancredi le había usurpado: “Il passo vigoroso faceva tinnire i vetri dei saloni che attraversava. La casa era serena, luminosa e ornata; soprattutto era sua. Scendendo le scale, capì. ‘Se vogliamo che tutto rimanga com’è...’ Tancredi era un grand'uomo: lo aveva sempre pensato” (40).

En el episodio siguiente aparecen Ciccio Ferrara, el contable, y Russo, el capataz, un “Sedàra in formato ridotto che è ancora alla fase di sovrastante palermitano dei Salina” (Samonà, 1974, 142-3). El primer dato acerca de este personaje había aparecido

anteriormente, en el episodio del jardín. El narrador subrayaba la pericia con que había tratado el cadáver del soldado encontrado en el jardín, caracterizándolo como un personaje inquietante y sugiriendo su sospechosa familiaridad con la muerte:

Era stato Russo, il soprastante, a rinvenire quella cosa spezzata, a rivoltarla, a nascondere il volto col suo fazzolettone rosso, a ricacciare con un rametto le viscere dentro lo squarcio del ventre, a coprire poi la ferita con le falde verdi del cappottone; sputando continuamente per lo schifo, non proprio addosso ma assai vicino alla salma. Il tutto con preoccupante perizia, (24; el subrayado es nuestro).

Ferrara y Russo son personajes que representan otros grupos sociales, las clases amenazantes en la lucha político-social que se está desarrollando. Sus descripciones evocan dicha amenaza: “[don Ciccio Ferrara] Era un ometto asciutto che nascondeva l’anima illusa e rapace di un liberale dietro gli occhiali rassicuranti e cravattini immacolati” (42); Russo es

Svelto, ravvolto non senza eleganza nella “bunaca” di velluto rigato, con gli occhi avidi sotto una fronte senza rimorsi, era per lui la perfetta espressione di un ceto in ascesa. Ossequioso del resto e quasi sinceramente devoto poiché compiva le proprie ruberie convinto di esercitare un diritto (44).

Aunque es un personaje secundario (no volverá a aparecer en la novela), tiene una cierta importancia en la trama, ya que gracias a él a villa Salina no llega el eco de la guerra, y porque es él quien lleva a cabo en Girgenti una serie de oscuras negociaciones que permitirán a la familia viajar, un año más, a Donnafugata, a pesar de que los caminos estén tomados por los garibaldinos.

Cuando el príncipe le pregunta a Russo si está implicado en la revolución, este lo niega, apelando después a los afectos y a las relaciones de dependencia cuasifamiliares que se dan entre el señor feudal y sus siervos: ““Si figuri se nasconderei qualcosa a Vostra Eccellenza che è come mio padre”” (44), ““Vostra Eccellenza è il nostro padre, ed io ho

tanto amici qui” (45); la ironía consiste en que el narrador deja claro que ambos, el príncipe y Russo, saben que detrás de estas manifestaciones de respeto se esconden la mentira y el robo.

Según Samonà (1974, 53), aun siendo Russo un representante de la burguesía, la clase social que causará la ruina de la aristocracia, el narrador lo trata con una cierta benevolencia e incluso lo describe como un hombre elegante, porque aún no constituye una amenaza seria para la familia. Más adelante, cuando los hechos tomen un cariz más preocupante, los representantes de las nuevas clases sociales ascendentes serán representados con más crueldad: al “scarafaggio” Sedàra le serán negadas “l’eleganza rustica e la pur rudimentale diplomazia della conversazione di Russo” (idem, 53).

Al final de la parte I vuelve a aparecer el primogénito Paolo, cuya relación con el príncipe queda clara a través de una brevísima conversación que tiene lugar en el estudio: cuando Paolo le pregunta cómo tienen que comportarse ante la actitud de Tancredi a favor de los garibaldinos, el príncipe se enfurece y lo rechaza cruelmente, sin permitir siquiera que se sienta:

“Meglio far sciocchezze che star tutto il giorno a guardare la caccia dei cavalli! Tancredi mi è più caro di prima. [...]. Vai via, non ti permetto più di parlargli! qui comando io solo.” Poi si rabbonì e sostituì l’ironia all’ira. “Vai, figlio mio, voglio dormire. Vai a parlare di politica con ‘Guiscardo’, v’intenderete bene” (54-5).

La primera (y única) descripción de Paolo por parte del narrador es más bien negativa: “Basso, esile, olivastro, sembrava più anziano di lui” (54). Incluso por el aspecto físico se opone a Tancredi, ya que parece mostrar una herencia genética distinta: mientras que Paolo recuerda físicamente a su madre Maria Stella, Tancredi (como también Concetta) se parece más al príncipe: “Attraverso le strette fessure delle palpebre gli occhi azzurro-torbido, gli occhi di sua madre, i suoi stessi occhi lo fissavano ridendo” (38). Estos rasgos raciales vienen connotados en el texto de diferente manera: nótese la diferencia

estilística entre los adjetivos en pelle bianchissima, capelli biondi, colorito roseo, pelame color di miele, que definen los rasgos del príncipe (y que también comparten Tancredi, Concetta y Francesco Paolo) y los que se aplican a los herederos de la línea materna: Paolo es “basso, esile, olivastro” (54), la princesa tiene un “corpo minuscolo” (20), rasgos que son los propios de los sicilianos, descritos como olivastri, corvini (21).

Paolo desaparece definitivamente de la novela en la parte II, relegado por su padre a una misión pasiva: mientras el resto de la familia viaja a Donnafugata para pasar los meses de verano, el primogénito permanece en Palermo con el encargo de cuidar de la casa familiar. En la parte VII se cuenta que Paolo ha muerto a causa de una caída de caballo.

Parte II

Por el contrario, durante el viaje a Donnafugata Tancredi va tomando protagonismo. Mientras que todos llegan cansados y cubiertos de polvo, Tancredi, que ha viajado a caballo, se muestra limpio y en todo su atractivo, haciendo ostentación del vendaje que le cubre el ojo herido en los combates de Palermo. En la hacienda Rampinzèri, es el único que saca provecho del agua estancada, utilizándola como un espejo para arreglarse. En esta parte se pone de manifiesto, una vez más, el carácter poliédrico de Tancredi: inaprensible, impenetrable, posee algo de histrión. Su éxito social se debe a que sabe comportarse de acuerdo con cada situación; es capaz de manejar hábilmente tanto los códigos de comportamiento de la aristocracia como los códigos de la nueva burguesía, e incluso los de los campesinos:

Anche Tancredi era oggetto di una grande curiosità [...]. Lui in quella ammirazione rumorosa nuotava come un pesce in acqua; quei rustici ammiratori erano davvero uno spasso; parlava loro in dialetto, scherzava, prendeva in giro sé stesso e la propria ferita. Ma quando diceva “il generale Garibaldi” calava la voce di un tono e prendeva l’aria assorta di un chierichetto davanti all’ostensorio; e a don Calogero Sedàra, del quale aveva vagamente inteso che si era dato molto da fare nei giorni della liberazione, disse con voce sonora: “Di voi, don Calogero, Crispi mi ha

detto gran bene”. Dopo di che diede il braccio alla cugina Concetta e se ne andò lasciando tutti in visibilio (65-6).

Al final del viaje, Tancredi avisa al príncipe de la inminente llegada a Donnafugata, tras de lo cual modera el paso de su caballo y, dando muestra una vez más de su inteligencia y su tacto, abandona el protagonismo que ha ido conquistando (y que nos ha sido sugerido en la narración retrospectiva de sus logros militares y mundanos) y deja que sea el príncipe el primero en entrar en el pueblo.

A la puerta del palacio espera don Onofrio Rotolo, el administrador; uno de los pocos personajes ajenos a la familia que se libra de la caricatura y la ironía. Por su honradez, se sitúa en una relación de oposición respecto a Russo; sin embargo su gesto es “un unico, irrisorio comportamento inteso a trattenere il decorso della rovina” (Orlando, 1998, 163):

L'onestà sua confinava la mania e di essa si narravano episodi spettacolosi come quello del bicchierino di rosolio lasciato semipieno dalla principessa al momento di una partenza e ritrovato un anno dopo nell'identico posto col contenuto evaporato e ridotto allo stato di gomma zuccherina, ma non toccato. “Perché questa è una parte infinitesimale del patrimonio del Principe e non si deve disperdere” (68-9).

Otro de los personajes pertenecientes al clan del príncipe que aparece en la segunda parte es Mmle. Dombreuil, la institutriz, descrita por el narrador como una mujer falta de afecto, un tanto caricaturizada (137, 142).

Es también en esta parte cuando el personaje de Concetta cobra mayor relieve. Entre las hijas, Concetta es la preferida del príncipe: “di lei gli piaceva la perpetua sottomissione, la placidità con la quale si piegava ad ogni esosa manifestazione della volontà paterna” (74); en realidad, el príncipe conoce a su hija solo superficialmente. Concetta no exterioriza sus sentimientos; por otro lado, quizá el príncipe no le preste demasiada

atención, y pasa por alto “il bagliore ferrigno che traversava gli occhi della ragazza quando le bizzarrie alle quali ubbidiva erano davvero troppo vessatorie” (75).

Cuando el padre Pirrone le comunica al príncipe que Concetta está enamorada de Tancredi, el príncipe se ve en la tesitura de tener que elegir entre la felicidad de su hija o la carrera política de su sobrino. El príncipe, aunque “amava molto Concetta” (74), “amava ancor più Tancredi” (75), y al plantearse por un momento la posibilidad del matrimonio entre ambos, dudaba que la tímida Concetta pudiera favorecer las ambiciones de Tancredi. En primer lugar, porque Tancredi necesitaba dinero, y la dote que el príncipe podría concederle a su hija no sería muy cuantiosa; en segundo lugar Concetta, por su carácter retraído, “Sarebbe rimasta sempre la bella educanda che era adesso, cioè una palla al piede del marito” (75).

Una vez que el príncipe se queda solo en el jardín del palacio, sumido en sus pensamientos –entre ellos la noticia del enamoramiento de Concetta– y en la contemplación de la fuente barroca del jardín, en la que se ve cómo “un Nettuno spiccio e sorridente abbrancava un’Anfitrite vogliosa” (77) que le provoca un sentimiento de nostalgia por la juventud perdida, es interrumpido por Tancredi: “Non lo aveva inteso venire, era come un gatto” (77). Las entradas de Tancredi son siempre súbitas, inesperadas; constituye un elemento de sorpresa y de intriga. Sus apariciones, al igual que las de Angelica, producen siempre una aceleración del ritmo del texto.

Este episodio guarda un claro paralelismo con el del afeitado en la parte I, tanto por la aparición súbita de Tancredi como por la burla de este hacia el príncipe: ahora le reprocha que estuviera contemplando el abrazo de Neptuno y Anfitrite “Zione, [...] lascia stare queste indecenze che non sono fatte per uomini della tua età” (77); recuérdese que en la parte I le reprochaba con el mismo argumento la aventura en Palermo: “Belle cose, alla tua età!” (38). Tancredi tiene la capacidad de divertir al príncipe, pero quizá es el que posea también mayor capacidad de hacerle daño: esta vez ha puesto el dedo en la llaga con la alusión a su edad.

Al atardecer acuden al palacio los principales de Donnafugata, que han sido invitados a cenar por el príncipe; entre ellos, Calogero Sedàra –el alcalde de Donnafugata y jefe de los liberales en el pueblo–, y su hija Angelica, son sin duda los personajes más importantes de esta parte. Cuando llega don Calogero, causa la sorpresa de la familia por su frac; a partir de este momento, el frac de don Calogero, y su apariencia física en general, se convertirá en una obsesión para el príncipe, será un motivo recurrente de comicidad en la novela y se constituirá como emblema de este personaje.

Un poco más tarde llega Angélica, cuya entrada, tal como afirma Sciascia (1996, 184) se narra de un modo cinematográfico. Su “descripción gastronómica” (Eco, *Apocalípticos e integrados*, 1977, 133) es, para la crítica, uno de los momentos más discutidos y más controvertidos de la novela. Nosotros estamos de acuerdo con Samonà (1974, 72-3), que considera que en su presentación el narrador logra un difícil pero magistral equilibrio entre tópicos (su tez que “doveva possedere il sapore della crema fresca [...], la bocca infantile quello delle fragole”, “capelli color di notte” [81]), resonancias míticas (“Padre Pirrone in un algolo buio se ne stava a meditare e pensava alla Sacra Scrittura che quella sera gli si presentava soltanto come una successione di Dalile, Giuditte ed Ester” [82]), e irónica crítica².

Los gestos y el lenguaje de Angelica traen ecos de su educación en Florencia, ya que es “oggetto di un esplicito programma di addestramento” (La Fauci, 1998, 111) por parte de su padre (y más tarde por parte de Tancredi):

² Eco también aprueba, con reparos, esta escena, que pone como ejemplo de precario equilibrio entre la literatura de masas y la literatura de calidad que representa *El Gatopardo*: “La aparición de Angelica en el palacio de Donnafugata se estructura, pues, como el modelo ideal de un producto medio, en que no obstante, la contaminación entre los modelos de la narrativa de masas, y las alusiones a la tradición literaria precedente, no degeneran en un *pastiche* grotesco [...]. El recurso al estilema culto se hace con mesura. El resultado es un producto de consumo, destinado a gustar sin excitar, a estimular determinado nivel de participación crítica, sin polarizar completamente la atención en la estructura del mensaje. [...] *El Gatopardo* no es todavía Kitsch” (1997, 133-4).

il collegio fiorentino aveva cancellato lo strascichìo dell'accento girgentano; di siciliano, nelle parole, rimaneva soltanto l'asprezza delle consonanti che del resto si armonizzava benissimo con la sua venustà chiara ma greve. A Firenze anche le avevano appreso ad omettere l' 'Eccellenza' (82).

Las sucesivas entradas de Angelica en el palacio, que dan cuenta de su aprendizaje y de su evolución, son las etapas de un rito de tránsito hacia la alta sociedad. En las descripciones de dichas entradas se hace hincapié en una serie de elementos escenográficos como el ritmo, la coreografía, el vestuario, propios de un espectáculo, y que connotan artificialidad: en la parte II, cuando avanza por el salón, “Procedeva lenta, facendo roteare intorno a sé l' ampia gonna bianca e recava nella persona la pacatezza, l' invincibilità della donna di sicura bellezza” (81); en la parte IV, su entrada en el palacio se compara explícitamente a una escena cinematográfica (cuyo director es Tancredi):

La prima visita di Angelica alla famiglia Salina si era svolta regolata da una regia impeccabile. [...]. In sala d'ingresso piantò lì il padre; nello sventolio dell' ampia gonna salì leggera i non pochi scalini della scala interna e si gettò nelle braccia di Don Fabrizio; gli diede, sulle basette, due bei bacioni [...]. Dopo di che Angelica arrossì, retrocedette di mezzo passo: “Sono tanto, tanto felice...” Si avvicinò di nuovo e, ritta sulla punta delle scarpine gli sospirò all' orecchio: “Zione!”. Felicissimo *gag*, di regia paragonabile in efficacia addirittura alla carrozzella da bambini di Eisenstein (135).

Más tarde, durante la cena, Concetta y Angelica se sitúan como personajes antagónicos, en primer lugar por su posición respecto a Tancredi que, sentado a la mesa entre ambas, tiene la difícil tarea de atenderlas a las dos. En segundo lugar hay una oposición física: Angelica posee una gran belleza, y su presencia causa siempre una irrupción de sensualidad en el ambiente. Aunque las descripciones del físico de Concetta son muy escasas, se dice que tiene una hermosa frente (52), los ojos azules (53) y el pelo rubio (67); más que belleza, posee una “grazia contegnosa” (95) discreta y aristocrática, que no podrá competir con la exuberancia de Angelica.

Concetta sufre al comprobar el aturdimiento de Tancredi ante la presencia de Angelica, pero su reacción es en todo momento contenida, como en sordina. En la página siguiente, cuando Tancredi le narra a Angelica uno de los “gloriosi fatti d’arme” (85) de tono bastante procaz, vemos a Concetta escandalizada y atormentada por los celos “col volto di brace, con due piccole lagrime sull’orlo delle ciglia” (87); es como un volcán que no llega a la erupción, retenido por el contegno.

En cuanto a Tancredi, en este episodio se muestra otra vez su plasticidad, su capacidad de actuar en todos los registros, incluso en el más vulgar. Puede que la presencia de Angélica le suscite la procacidad; es como un camaleón que actúa en cada momento como los demás quieren que actúe. A partir de este momento, Tancredi se convierte en el eslabón que determina el cruce de los clanes Salina y Sedàra.

A la mañana siguiente, en el convento, la resentida Concetta logra que Tancredi no ingrese en el espacio de clausura, actuando como su antagonista.

Parte III

En esta parte se amplía la información sobre otros componentes de la familia de don Calogero. Como nota Samonà, el narrador se sirve de Tumeo, acérrimo defensor de la monarquía borbónica, para clamar contra don Calogero y su familia en unos términos rotundos que quizá no se hubiera atrevido a poner en boca del educado y discreto príncipe; el rústico Tumeo es por tanto la persona adecuada para presentar con toda crudeza al personaje de don Calogero (Samonà, 1974, 94).

Tumeo no ahorra las invectivas hacia don Calogero: “quel succhiasangue di Sedàra” (112), “i trafficanti come Sedàra” (113), “pipistrello” (117), “castigo di Dio” (117), “scarafaggio” (118). Le informa a Fabrizio de que Calogero es rico, influyente, inteligente y avaricioso.

Todos estos rasgos de don Calogero había podido intuirlos el príncipe; lo que quizá no podía imaginar es que su sangre fría llegara hasta el punto de haber asesinado al padre de su esposa (al que apodaban Peppe ‘Mmerda por su suciedad), información que Tumeo se limita a sugerir: “‘Due anni dopo la fuga di don Calogero con Bastiana lo hanno trovato morto sulla trazzera che va a Rampinzeri, con dodici ‘lupare’ nella schiena. Sempre fortunato don Calogero, perché quello stava diventando importuno e prepotente’” (118).

De modo que Tumeo ha presentado a Sedàra con todos los rasgos de un mafioso. Según Gilmour (1994, 192-3), Sedàra (como también Ibba, el protagonista de Il mattino di un mezzadro), ha sido tomado por algunos historiadores de la mafia como el prototipo del mafioso. Otros personajes de la novela que actúan con comportamientos mafiosos son Russo y Vicenzino, el “uomo d’onore” de la parte V, que se analizará más adelante.

A la sorpresa por las actividades delictivas de Calogero se suma en el príncipe el sentimiento de humillación por tener que emparentar con los “nonni fecali” (119) de Angelica.

Cuando Fabrizio le anuncia a Tumeo las intenciones matrimoniales de Tancredi, la reacción de Tumeo es semejante a la de Maria Stella; es decir, de indignación: “‘Questa, Eccellenza, è una porcheria! [...]. È la fine dei Falconeri, e anche dei Salina!’” (121). A Fabrizio únicamente lo salva de la ira el pensamiento de que Tumeo “era uno stupido: questo matrimonio non era la fine di niente ma il principio di tutto; era nell’ambito di secolari consuetudini” (121).

Maria Stella, al igual que Tumeo y que Concetta, intenta salvaguardar las normas de la familia, y dice una serie de verdades “che probabilmente sono *care* almeno al cuore di lui, l’autore: Angelica una sguadrina, Sedàra un farabutto, un principe di Salina che non deve essere invischiato nell’umiliazione di quella vicenda, Concetta abbandonata e

tradita...” (Samonà, 1974, 85-6). Sin embargo se doblega una y otra vez ante el marido, porque es una típica mujer siciliana del siglo XIX, sometida a la autoridad indiscutida de su marido (idem, 87).

La labor defensiva del honor de la familia que acometen Tumeo, Maria Stella y Concetta oponiéndose a Tancredi es muy legítima; pero cuando el narrador trata a Tumeo como un títere “che aveva ridicolmente ragione” (112), y cuando subordina las palabras de Stella a su ataque de histeria, no hace sino relativizar, mediante la parodia de estos personajes, sus gestos y sus apologías en defensa de la pureza de la aristocracia. En cuanto al príncipe, aunque considera que Tumeo tiene razón, a fin de cuentas piensa que “era uno stupido”, ya que la boda “non era la fine di niente ma il principio di tutto” (121); ante el estallido de Maria Stella, reacciona diciéndole: “non dire troppe sciocchezze; non sai quel che dici” (101) y defendiendo a Tancredi: “non è un traditore: segue i tempi, ecco tutto, in politica come nella vita privata” (101). Y con estos razonamientos, Fabrizio se doblega una vez más a la ilusa profecía de Tancredi.

Por último tiene lugar la entrevista entre don Calogero y el príncipe acerca de la boda entre Tancredi y Angelica. Tras encerrar a Tumeo en el cuarto de armas, el príncipe se dirige a su estudio, donde le espera ya el alcalde. En este episodio se desarrolla la oposición entre don Fabrizio y don Calogero. En primer lugar, se oponen por su vestimenta: mientras Fabrizio ha elegido cuidadosamente el vestuario poniéndose un redingote de color lila “che gli sembrava più adatta all’occasione presunta festosa” (122) y “Si unse i capelli con il *lemo-liscio*, il *Lime-Juice* di Atkinson” (118) el alcalde, que no es capaz de sutilezas en lo que se refiere a la indumentaria, se presenta vestido de negro, “quasi in gramaglie” (123). Ya se ha observado a lo largo del texto la elegancia de don Fabrizio y su exquisito cuidado en lo que se refiere a la vestimenta y a la apariencia física en general; en cuanto a don Calogero, aparte del simbolismo de su frac, se esparcen por el texto otras muestras de su falta de elegancia y de educación: en la parte II “si avanzava con la mano tesa e inguantata verso la Principessa” (80); en la parte IV se destacan sus “guance mal rasate”, el “accento plebeo”, los “abiti bislacchi” y

un “persistente olezzo di sudore” (132); para él una comida es “un uragano di rumori masticatori e di macchie d’unto”, una conversación es “una lite fra cani” (134).

A lo largo del texto, el afeitado simboliza en diversas ocasiones el estatus social. En la parte I vemos a Fabrizio que se afeita cuidadosamente (38-9); en esta parte, al ver que don Calogero se presenta mal afeitado, piensa ““Debbo proprio regalargli un paio di rasoi inglesi [...] così non può andare avanti”” (126); en la parte VI, en la que Calogero y Angelica son presentados en sociedad, el príncipe está más tranquilo en lo que se refiere al aspecto físico de Calogero, ya que ha encargado a Tancredi que se ocupe del afeitado y del frac del alcalde (201), de modo que este se presenta al baile con una apariencia si no elegante, por lo menos decente (204); una vez más, sin embargo, la cuestión del frac termina con una nota humorística: Tancredi no ha podido evitar que por debajo del pantalón le asomen a don Calogero “le estremità delle sue mutande, davvero molto paesane” (221); en la parte VII, cuando Fabrizio ve al médico, un “povero diavolo” (227), se da cuenta de que por encima de su redingote raído asomaba “il povero volto emaciato irto di peli bianchi, un volto disilluso d’intellettuale famelico” (227; el subrayado es nuestro).

Otro rasgo que distingue a Fabrizio y a Calogero son sus respectivas costumbres respecto de la puntualidad, rasgo que también constituye un signo de estatus social: mientras que Fabrizio llega siempre un poco tarde a las citas (117-8), prerrogativa de la aristocracia, don Calogero se presenta puntualísimo (121-2). Sin embargo, en la parte VI, una vez que está en curso el proceso de simbiosis entre ambos personajes y Calogero ha aprendido a afeitarse mejor y a usar más cantidad de jabón en la colada (134), los Sedàra ya no caen en el error de llegar puntuales al baile. Por su parte, Angelica ha demostrado desde el principio (es decir, desde el episodio de la cena en Donnafugata, en la parte II [80-1]) que sabe hacerse esperar, como una verdadera aristócrata.

Volviendo a la escena que analizamos, el leve orgullo de clase que proporciona a don Fabrizio el saberse superior en elegancia a don Calogero no puede compensar el golpe que sufre en su autoestima cuando se da cuenta de que ya no posee el privilegio del control de la información en Donnafugata. Una vez que ha comenzado la conversación, se halla en una situación desfavorable cuando se percata de que don Calogero sabe más de lo que parece, ya que, como explica el narrador, “Nei piccoli paesi allora il sindaco aveva modo di controllare, inofficiosamente, la posta, e l’inconsueta eleganza della lettera di Tancredi lo aveva forse posto in guardia” (123). Cuando Fabrizio le informa de que Tancredi está enamorado de Angelica, el alcalde le sorprende cuando le dice que sabe exactamente el momento y el lugar en el que se han besado: “Lo sapevo, Eccellenza, lo sapevo. Sono stati visti baciarsi Martedì 25 Settembre, la vigilia della partenza di Don Tancredi; nel vostro giardino, vicino alla fontana. Le siepi di alloro non sempre sono fitte come si crede” (124).

Ante estas palabras, Fabrizio experimenta “un dispetto personale, quello di chi si sia illuso di controllare tutti e che invece trova che molte cose si svolgono senza che lui lo sappia” (124).

Es el momento de analizar otra importante isotopía temática que también sirve para catalogar y definir a los personajes: la isotopía del secreto, que englobaría en su campo semántico todo lo que tiene que ver con la discreción y las murmuraciones y, en el ámbito simbólico, el viento.

Rastreando este motivo a lo largo del texto, es evidente que los personajes se dividen en dos grupos: los que se enteran de los secretos y acceden a informaciones importantes, y los que permanecen ignorantes de dichos secretos e informaciones.

Entre los primeros está Tancredi, que en la parte I demuestra que se ha enterado de la visita del príncipe a Palermo y de su motivo, haciéndoselo saber con un sarcástico reproche: “Non come certe conoscenze mie che sono state a divertirsi a Palermo. [...]”

Ti ho visto con questi occhi” (38). Más adelante, en la parte II, Tancredi le cuenta a Fabrizio las novedades de la “cronaca galante di Donnafugata” (78); es decir, historias de embarazos prematrimoniales y de infidelidades, y cuando Fabrizio se sorprende de que Tancredi llegue a enterarse de tales noticias, este responde: “A me raccontano tutto; sanno che io compatisco” (78). En la parte VII, veinte años más tarde, el narrador informa de que Tancredi, que era diputado, “conosceva molti fatterelli segreti e sapidi” (232).

Otro de los personajes que comparte esta facultad de conocer secretos es Russo, quien en la parte I, tras la partida de Tancredi a las montañas, sorprende al príncipe demostrándole que conoce la marcha de Tancredi y tranquilizándolo sobre la seguridad de su sobrino, con lo que demuestra poseer un control sobre la situación:

“Immagino quanto Vostra Eccellenza sarà seccato per la partenza del signorino Tancredi; ma la sua assenza non durerà molto, ne sono sicuro, e tutto andrà a finire bene”. Ancora una volta il Principe si trovò di fronte a uno degli enigmi siciliani. In questa isola segreta dove le case sono sbarrate e i contadini dicono d’ignorare la via per andare al paese nel quale vivono e che si vede lì sul colle a dieci minuti di strada, in quest’isola, malgrado l’ostentato lusso di mistero, la riservatezza è un mito (44).

El viento es el elemento que contribuye, simbólicamente, a difundir la información. En la parte IV, cuando Fabrizio y Tumeo se hallan en los remotos montes del interior de Sicilia y Fabrizio le pregunta a Tumeo datos sobre Calogero, ante las reticencias a hablar de Tumeo, Fabrizio inquiere: “Insomma, di chi avete paura? Qui non ci siamo che noi, il vento e i cani” (105), y el narrador explica: “La lista dei testimoni rassicuranti non era, a dir vero, felice; il vento è chiacchierone per definizione, il Principe era per metà siciliano. Di assoluta fiducia non c’erano che i cani e soltanto in quanto sprovvisti di un linguaggio articolato” (106).

Por último, en la parte VIII el narrador explica que en la isla todo se propaga rápidamente, por lo que en vez de la Trinacria debería tener como símbolo “il

siracusano Orecchio di Dionisio che fa rimbombare il più lieve sospiro in un raggio di cinquanta metri” (245).

De modo que Russo, Tancredi y Calogero comparten esta facultad, y cada vez que se lo demuestran al príncipe, lo relegan a una posición de inferioridad. Los secretos son una trama de informaciones que se va tejiendo alrededor del príncipe y de la familia, que permanecen ajenos a ellos, y que se caracterizan por ser ciegos y sordos³.

La segunda parte de la entrevista entre el príncipe y don Calogero consiste en la negociación de la dote, para lo cual ambas partes tienen que destacar los méritos de los futuros contrayentes. El príncipe, tras poner de relieve la nobleza de sangre de Tancredi, dedica una alabanza a Angelica: ““Sono sicuro che vostra figlia con la sua rara bellezza ornerà ancor di più il vecchio tronco dei Falconeri, e con la sua virtù saprà emulare quella delle sante Principesse, l’ultima delle quali, mia sorella buon’anima, certo benedirà dal cielo gli sposi”” (126), alabanza que, resaltando con grandilocuentes términos una virtud propia de santos que supuestamente posee Angelica, tiene un efecto de irónica profecía, como se verá más adelante, cuando en la parte IV el narrador omnisciente precisa que Angelica, aunque no amaba a Tancredi, deseaba “esser piegata da quelle mani; piegata che fosse stata le avrebbe dimenticate e sostituite, come infatti avvenne” (138). Tras de lo cual el príncipe advierte a Calogero del estado ruinoso de villa Falconeri, la casa de Tancredi, que no obstante es “una bella villa: la scala è disegnata da Marvuglia, i salotti erano stati decorati dal Serenario” (128).

A continuación, la respuesta de don Calogero produce uno de los efectos más cómicos de toda la narración: con la dote que asignará a su hija –informa al príncipe– podrán rehacerse “tutte le scale di Marruggia e tutti i soffitti di Sorcionero che esistono al

³ La isotopía de la ceguera va más allá de la novela que estamos analizando, ya que reaparece en otro de los textos del autor. Recuérdese el título del primer capítulo de la novela que Tomasi no llegó a desarrollar: I gattini ciechi.

mondo” (129), sustituyendo por ignorancia los nombres de Marvuglia y Serenario⁴ por los de Marruggia y Sorcionero, y le advierte que él también puede ofrecerle a su hija títulos nobiliarios; concretamente, la baronía del Biscotto: “un giorno si saprà che vostro nipote ha sposato la baronessina Sedàra del Biscotto; titolo concesso da Sua Maestà Ferdinando IV sulle secrezie del porto di Mazzara. Devo fare le pratiche, mi manca solo un attacco” (130). Las palabras de don Calogero provocan en el príncipe el placer de ver cómo al alcalde “La volgarità ignorante gli sprizzava da ogni poro” (129).

Tras la marcha don Calogero, el príncipe pasa por la sala donde están las hijas. Cuando lo ven pasar, todas se levantan respetuosas excepto Concetta, que “aveva le spalle voltate; ricamava al tombolo e, poiché non udì passare il padre, non si volse neppure” (131).

Concetta no ha oído pasar a su padre, o puede que no haya querido oírlo; el narrador no muestra su pensamiento. Más adelante, durante la primera visita de Angelica a la familia como novia formal de Tancredi en la parte IV, el narrador vuelve a focalizar a Concetta, que “fu affettuosa in modo particolare; la sua gioia era così intensa da farle salire le lagrime agli occhi” (136), sugiriendo irónicamente que las lágrimas de Concetta no se deben a su alegría sino a su tristeza por haber perdido definitivamente a Tancredi. Como ha visto Orlando (1998, 170), el personaje de Concetta es visto desde el exterior durante casi toda la novela —excepto en la parte VIII—, como si el narrador se hubiera propuesto respetar su intimidad. En realidad, como afirma La Fauci (1998, 104), Concetta es el personaje más humano de la novela, el único que se salva de la caricatura y del sarcasmo.

De cualquier modo, el contegno de Concetta se ha convertido en sordera y en enmudecimiento; es decir, en aislamiento, lo que se puede interpretar también como una renuncia al mundo.

⁴ Venanzio Marvuglia (1729-1814) era un famoso arquitecto; Gaspare Serenario (1694-1759), pintor; ambos sicilianos.

Parte IV

Volviendo a la visita de Angelica al palacio de la familia Salina como novia formal, vemos que otra vez su presencia provoca una especie de aturdimiento sensual en los personajes, e incluso en los objetos:

Su ventiquattro dei quarantotto bracci del lampadario era stata accesa una candela e ognuno di questi ceri candido e acceso insieme, poteva sembrare una vergine che si struggesse di amore; i fiori bicolori di Murano sul loro stelo di curvo vetro guardavano in giù, ammiravano colei che entrava e le rivolgevano un sorriso cangiante e fragile. [...] la luce delle fiamme palpitava sul pavimento, sprigionava intermittenti bagliori dalle dorature svanite del mobilio; esso rappresentava davvero il focolare domestico, il simbolo della casa, e in esso i tizzoni alludevano a sfavillii di desideri, la brace a contenuti ardori (137).

Pero a este poder calorífico que posee Angelica (aquí expresado poéticamente, en otros lugares más prosaicamente) hace de contrapunto la capacidad de enfriar los sentimientos que posee la familia Salina. De Fabrizio ya se ha visto dicha capacidad anteriormente, cuando en la parte I echa del estudio a su hijo Paolo: “Vai, figlio mio, voglio dormire. [...] E mentre Paolo raggelato richiudeva la porta...” (55); más adelante, en la parte VI, durante el baile, “Concetta e Carolina raggelavano con la loro timidità i giovanotti più cortesi” (206); en la parte VIII, el narrador dice que “Il gelo strinse di nuovo il vecchio cuore” de Concetta cuando recuerda a Tancredi (250). De Maria Stella dice el narrador que “possedeva in grado eminente la facoltà di ridurre le emozioni al minimo comun denominatore” (137), por lo que cuando narra a Angelica una serie de anécdotas sobre la infancia de Tancredi,

davvero si sarebbe potuto credere che Angelica dovesse riputarsi fortunata di sposare un uomo che a sei anni era stato tanto ragionevole da sottomettersi ai clisterini indispensabili senza far storie, e a dodici tanto ardito da aver osato rubare una manata di ciliegie (137).

Concetta aprovecha el giro que ha tomado la conversación para vengarse de su primo, poniendo en evidencia ante todos que había sido él quien había tomado los melocotones que tanto apreciaba el príncipe, para regalárselos a Angelica: “ricordi, papà, quando due mesi fa ti ha portato via quelle pesche alle quali tenevi tanto?”; poi si rabbuiò ad un tratto come se fosse stata presidente di una società di frutticoltura danneggiata” (137-8).

En una tarde de tormenta, un camarero anuncia la llegada súbita de Tancredi y Cavriaghi, que regresan de la guerra. Fabrizio comprueba sorprendido que el uniforme militar que llevan es muy diferente al uniforme garibaldino que lucían anteriormente. Sin el menor remordimiento, Tancredi le explica que una vez disuelto el ejército de Garibaldi, que en realidad era un ejército poco serio y formado por “gentaglia” (145), se habían enrolado en el ejército oficial del rey Vittorio Emanuele, y concluye, afirmando con un gesto “di adolescente disgusto”: “Adesso siamo fra le persone come si deve, siamo ufficiali sul serio, insomma” (145).

En la parte I hemos visto a Tancredi vestido de cazador al despedirse de su tío antes de ir a las montañas, y recibiendo su burla cuando le pregunta: “Ma perché sei vestito così? Cosa c'è? Un ballo in maschera di mattina?” (39); en la parte II, mostraba el “filetto scarlato al di sopra della cravatta che discretamente alludeva alla camicia rossa che aveva portato” (59); más tarde, en la visita al convento, estaba vestido de marrón, y horas más tarde de azul cuando se dirigía a casa de Angelica. Tancredi está continuamente cambiando de traje y de ejército, demostrando un comportamiento frívolo, como si para él la vida fuera una fiesta de disfraces o una representación teatral.

En cuanto a su compañero de armas y amigo, el conde Cavriaghi, ya había aparecido en la parte II, pero adquiere ahora mayor relieve. Es un apuesto y bondadoso joven; como afirma Tancredi, un buen partido para Concetta (159), que no hace caso de sus atenciones. El narrador lo trata con ironía cuando se lamenta de la frialdad de Concetta:

“È troppo bella, troppo pura per me; non mi ama; sono stato temerario a sperarlo; me ne andrò da qui col pugnale del rimpianto infitto nel cuore. Non ho osato farle una proposta precisa. Sento

che per lei sono come un verme della terra, ed è giusto che sia così; debbo trovare una vermessa che si accontenti di me”. E i suoi diciannove anni lo facevano ridere della propria sventura” (160),

y cuando, por el contrario, ensalza la bondad de Angelica:

“Vedi, tu Falconeri, tu sì che sei fortunato! Andare a scovare un gioiello come la signorina Angelica in questo porcile (scusa sai, caro). Che bella, Dio Signore, che bella! [...] E poi non solo bella ma intelligente anche e colta; e poi buona: le si vede negli occhi la sua bontà, la sua cara ingenuità innocente” (161).

Por su tendencia al melodrama, por su bondad y su inocencia carente de picardía y de sentido del humor, Cavriaghi es el personaje opuesto a Tancredi.

Los personajes también se pueden catalogar según su capacidad de usar la ironía: en primer lugar habría que citar al príncipe, cuya ironía nace “da una profonda crisi esistenziale” (Mussarra, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 62); en segundo lugar, a Tancredi, adolescente ambicioso cuya ironía más bien se debe a que toma la vida como un juego (idem, 62); en el extremo opuesto estarían los continentales, caracterizados por su falta de sentido del humor.

En el episodio de los paseos de Angelica y Tancredi por las habitaciones desconocidas del palacio se desvelan algunos rasgos de Tancredi antes desconocidos. Según el narrador, “Tancredi non si rendeva conto (oppure si rendeva conto benissimo) che vi trascinava la ragazza verso il centro nascosto del ciclone sensuale” (150), refiriéndose a las habitaciones que contienen huellas e instrumentos de prácticas de sadismo. Y en la parte VIII, el narrador dice que la anciana Angelica sentía por el palacio de Donnafugata “un’avversione inspiegabile per chi non avesse conosciuto la di lei infanzia sottomessa e trascurata” (248). Orlando sugiere que la explicación de esta aversión pudiera deberse a que Tancredi, en estas arriesgadas excursiones, tentaba a Angelica y a la vez la hacía sufrir por el miedo a la caída antes del matrimonio, como

una especie de malévol a venganza por el “matrimonio declassante”, de manera que lo que quiere es “correre il rischio, sapendo perfettamente che finirà evitato, di far sua la donna prima di farla principessa: come un suo pari avrebbe posseduto una bellissima contadina” (Orlando, 1998, 137).

Cuando Tancredi abre el armario y encuentra una serie de extraños objetos (una fina cuerda de seda, cajitas de plata con las etiquetas “Estr. catch”, “Tirch-stram”, “Part-opp.”, los látigos, etc.), esta caja de Pandora⁵ revela otro de los rasgos de su carácter: un “latente sadismo sessuale” (Samonà, 1974, 103), heredado del “irrequieto e violento sangue dei Salina” (idem, 104): por lo que “ebbe paura, anche di sé stesso” (154).

En las últimas páginas de la parte IV aparece Chevalley, emblema de la Italia del norte. Es el más importante de los personajes continentales que aparecen en la novela: Cavriaghi, el coronel Pallavicino (que aparecerá en la parte VI), Tassoni y el cardenal de Palermo (en parte VIII). Opuestos a los insulares, estos personajes se caracterizan por su rectitud y por un optimismo ingenuo. Son los representantes de un mundo considerado por el narrador como más evolucionado; el contrapunto de Sicilia. Para Mussarra, son estos los personajes verdaderamente positivos de la novela, aunque no consigan sus frutos:

Inutilmente Cavriaghi cerca di conquistare l’amore di Concetta, inutilmente Chevalley si dà da fare per convincere il Principe ad agire, ad impegnarsi per la sua terra, inutile per la Sicilia è l’azione di Pallavicino. [...]. Le loro intenzioni sono buone e *disinteressate*, pur venendo neutralizzate dall’ambiente (Mussarra, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 69).

En el texto se pueden rastrear más notas diseminadas acerca de la visión de los sicilianos por parte de los personajes continentales y viceversa. En la parte IV, Cavriaghi le dice a Tancredi: “Freni, caro amico, freni ci vogliono, e voi Siciliani ne

⁵ Según Escartín Gual (1996, 79, s.v. caja), “la caja de Pandora se asocia al inconsciente y a su fuerza inesperada y destructora”.

avete pochini” (157); según Angelica, “Cavriaghi mancava troppo di pepe” (159); Tancredi considera a Cavriaghi como un ingenuo: ““In tutto questo il veramente buono sei tu, Cavriaghi”” (161). También tenemos el punto de vista del narrador sobre Cavriaghi: “La frase scivolò inavvertita dall’ottimismo ambrosiano” (161), y después sobre Chevalley: “Di natura timida e congenitamente burocratica si trovava molto a disagio” (162).

Parte VI

En esta parte se presenta a la aristocracia palermitana al completo, “le duecento persone che componevano ‘il mondo’” (199). La presentación de los anfitriones es la primera de una serie de descripciones caricaturizantes que tienen como objeto degradar a la clase aristócrata, desde el punto de vista de un Fabrizio cada vez más hastiado: “don Diego, canuto e panciuto che gli occhi arcigni soltanto salvavano dall’apparenza plebea; lei, donna Margherita, che di fra il corruscare del diadema e della triplice collana di smeraldi mostrava il volto suo adunco di vecchio canonico” (202).

Don Fabrizio, invadido por la melancolía, comienza a aborrecer a sus congéneres y a reflexionar sobre la degeneración de la clase aristócrata, causada por la endogamia. Llega a comparar a un grupo de mujeres reunidas en uno de los salones con un estanque lleno de ranas; más adelante como un centenar de monas:

si aspettava di vederle a un tratto arrampicarsi sui lampadari e da lì, sospese per le code, dondolarsi esibendo i deretani e lanciando gusci di nocciola, stridori e digrignamenti sui pacifici visitatori.

Strano a dirsi fu una sensazione religiosa ad estraniarlo da quella visione zoologica: infatti dal gruppo di bertucce crinolate si alzava una monotona continua invocazione sacra: “Maria!

Maria!” esclamavano perpetuamente quelle povere figliole. “Maria! que bella casa!” “Maria! che bell’uomo è il colonnello Pallavicino!” “Maria! mi fanno male i piedi!” (207-8).

En el salón contiguo se halla “la tribù diversa e ostile” de los viejos nobles, entre los cuales abundan “i luoghi comuni, i discorsi piatti” (208).

Pero el personaje más relevante de esta parte es el coronel Pallavicino —a cuyo mando estaba la tropa que detuvo e hirió a Garibaldi en Aspromonte, siguiendo las órdenes del rey Vittorio Emanuele—, el cual acapara la atención del narrador y de los demás personajes. Aparece envuelto en una ostentosa parafernalia militar: “un tintinnio di pendagli, catenelle, speroni e decorazioni, nella ben imbottita divisa a doppiopetto, cappello piumato sotto il braccio, sciabola ricurva poggiata sul polso sinistro” (203), convertido en héroe, y los hechos históricos que protagonizó Garibaldi, transformados en leyenda mítica. Su voz resuena a ráfagas por los salones del palacio Ponteleone, recordando las hazañas y dejándose admirar. Según Bottino (Saggio sul Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1973, 43), Lampedusa ha logrado retratar con precisión el clima de la época, “ove accanto ad eroismi autentici facevano facile presa sugli animi anche accenti di lirismo, di enfasi e di retorica”.

Parte VII

En esta parte se describe la agonía y la muerte del príncipe. Únicamente Tancredi, como otras veces, había intuido los sentimientos del príncipe “quando gli aveva detto con la sua ritrosa ironia: ‘Tu, zione, corteggi la morte’” (224). Tancredi es el único interlocutor del príncipe en esta parte, “l’unico essere umano di cui il principe [...] riesce ancora a percepire la presenza” (Samonà, 1974, 174). Cuando muere Fabrizio todos lloran, excepto Concetta.

Parte VIII

En villa Salina solo quedan tres de los hijos del príncipe, tres ancianas solteras. Anteriormente, la única caracterización de Caterina y Carolina había aparecido en la parte IV en el pensamiento de Angelica; pensamiento que funciona como una profecía:

Ma le altre due stupide, Carolina e Caterina, guardavano Cavriaghi con occhi di pesce morto e “fricchicchiavano”, si sdilinquivano tutte quando lui le avvicinava. E allora! [...] “Sono delle stupide: a forza di riguardi, divieti, superbie, finiranno si sa già come” (159).

Concetta se ha convertido en la jefa de la casa. Como nota Samonà (1974, 107), ningún personaje de la familia Salina puede cobrar relieve estando presente el príncipe; así pues, muerto el príncipe, Concetta se erige en deuteragonista.

Carolina, gravemente ofendida por la anunciada inspección de la capilla de villa Salina, se muestra como una mujer ultracatólica y reaccionaria. Pero ella no solo defiende la capilla; defiende por encima de todo el honor de la casa y, en definitiva, el último bastión del privilegio feudal de la familia. Cuando Caterina y Carolina subrayan que la Madonna della Lettera, patrona de Messina, había realizado numerosos milagros tras el terremoto de Messina de 1908, la cerrazón que caracteriza a ambos personajes alcanza aquí su grado máximo: en dicho terremoto murieron más de setenta mil personas.

Con la cerrazón de las hermanas, sobre todo de Carolina, contrasta el racionalismo del vicario, quien la juzgaba como “una bambina invecchiata nella ristrettezza di idee e nelle pratiche senza luce” (240). Y sin embargo, se produce un efecto de ironía en el contraste entre la expresión “pratiche senza luce” y la empleada anteriormente por el mismo vicario en su conversación con las hermanas, con intención aduladora:

“Sua Eminenza paternamente desidera che il culto celebrato in privato sia conforme ai più puri riti di Santa Madre Chiesa ed è proprio per questo che la sua cura pastorale si rivolge fra le

prime alla vostra cappella perché egli sa come la vostra casa splenda, faro di luce, sul laicato palermitano” (238; el subrayado es nuestro).

En el extremo opuesto del iluminado vicario está el personaje, algo siniestro, de donna Rosa, una mujer “per metà monaca” (242) que vendía las reliquias a las hermanas. Cabe preguntarse en qué consiste la otra mitad de este personaje, y cómo puede ser medio monja. No hubiera resultado más sugestivo el narrador si la hubiera presentado como una simple hechicera. Como subraya Orlando (1998, 101-2), aquí nos encontramos otra vez con el sustrato arcaico de superstición y magia popular que ya ha aparecido anteriormente en la novela: recuérdese la alusión a las propiedades afrodisíacas que según las “megere spertissime” y los “libri disvelatori di arcani” (119) podían atribuirse a los melocotones, y también, más adelante, a las cantáridas según el herbolario de San Cono. Por otro lado, donna Rosa no es el único personaje inquietante de la novela: en la parte III ha aparecido la “cameriera iettatoria”⁶ (96), “funerea” (111), de Angelica.

Más adelante entra en escena la anciana Angelica que, además de formar ahora parte de la familia, se ha convertido en “la Principessa” (246); ante ella Concetta vuelve a adoptar “lo sguardo imperiale” (246).

Angelica trae noticias del exterior, está en contacto con el mundo, lee los libros que están de moda en Francia, ha asumido por completo las formas y la manera de hablar de la aristocracia. Se ha convertido en una intelectual, ella que cuando era joven consideraba al príncipe Fabrizio “tanto caro davvero, ma tanto ‘intellettuale’” (139); sobre todo, está viva; y esta afirmación tan rotunda es sugerida por el propio narrador por el contraste que produce con Concetta, de la que dice algunas líneas más abajo que “di fatto, era morta” (248).

⁶ Iettatoria: que echa mal de ojo.

Angelica alude a la reciente visita de los religiosos a villa Salina en un párrafo de admirable agilidad y denso en información:

“Ho saputo delle seccature que hai con la Curia. Quanto sono noiosi! Ma perché non me lo hai fatto sapere prima? Qualcosa avrei potuto fare: il Cardinale ha dei riguardi per me; ho paura che adesso sia troppo tardi. Ma lavorerò sulle quinte. Del resto non sarà nulla” (248).

En primer lugar, denota que Angélica se entera rápidamente de todo, y que no tiene reparos en manifestarlo (ha heredado, por tanto, la facultad que poseía su padre de acceder a la información y a los secretos). En segundo lugar, muestra una sorpresa mezclada con un tanto de irritación por no haberse enterado antes del problema, y por boca de la misma Concetta; en tercer lugar, ostenta una relación de proximidad y confianza con la Iglesia, usurpándole a su prima política el último privilegio que le queda (Samonà, 1974, 199-200).

Anunciado por Angélica, a continuación llega a la casa Tassoni, un burgués enriquecido “attraverso competizioni e lotte” (248), que había sido compañero de armas de Tancredi cuando ambos luchaban en el ejército de Garibaldi. Es “un tipo di borghese diverso”, “lontanissimo da Sedàra”, perfectamente integrado en la buena sociedad (Samonà, 1974, 203-4).

Por último, el cardenal es el último de los personajes continentales que aparecen en la novela. Se había propuesto desde hacía muchos años “far lievitare la pasta inerte e pesante della spiritualità siciliana in generale e del clero in particolare. [...] si era illuso [...] che fosse possibile rimuovere abusi, poter sgombrare il terreno dalle più flagranti pietre d’inciampo”, pero según el narrador, se había tenido que rendir ante la evidencia de que todo su afán resultaba inútil, “e doveva accontentarsi di compiere passive opere di misericordia” (253).

Hasta aquí hemos analizado a los principales personajes de la novela. Hemos dejado para el final a los personajes de la parte V, que estudiaremos aparte porque salvo el cura, no poseen relación con los anteriores al constituir San Cono un universo aislado.

Parte V

En la parte V, el padre Pirrone asume el papel de personaje principal. En las partes anteriores el cura era un personaje secundario cuya función se reducía a garantizar la decencia de la familia (aunque a veces a duras penas; recuérdese el episodio siguiente al viaje a Palermo en la parte I, en la que instaba al príncipe, en vano, a confesarse tras su aventura amorosa). Se ha visto también cómo algunas de las funciones del cura eran asumidas por Fabrizio, como por ejemplo la dirección del rezo en la parte I, y cómo era oprimido, física y moralmente, por este durante el viaje a Palermo.

En esta parte, que se desarrolla en su pueblo natal, aparece respetado, investido de la autoridad de juez en la disputa familiar que estalla durante su estancia, e incluso ascendido a la categoría de “gloria locale” (181), pero no siempre es comprendido por sus paisanos, que escuchan sus prédicas “nel suo arcano latino” (181); entre ellos el herbolario don Pietrino, que piensa que “a forza di leggere è diventato pazzo” (185) y termina por dormirse al no entender las oscuras palabras del cura; según Orlando, el diálogo entre ambos es “una figura della locale solitudine dell’intelettuale –per quanto in sottana” (1998, 99).

En este capítulo también se muestran por sí mismos (y no a través del punto de vista de don Fabrizio) algunos de los personajes típicos del mundo siciliano: el capataz “che si arricchisce tra ruberie ed intuibili complicità delittuose, l’uomo d’onore’ [...], in cui poi l’onore ha a dire il vero ben poco posto” (Samonà, 1974, 143), el herbolario, el párroco, etc.

El primero de estos personajes es el padre del cura, al que se alude durante todo el texto con las fórmulas con que se menciona a los difuntos: la “Buon’Anima”, la “Santa Memoria”. El padre del cura había sido capataz de dos feudos, oficio que es explicado con toda crudeza, pero con un efecto tragicómico, por el narrador:

Mestiere questo di “soprastante” assai pericoloso, allora, per la salute dell’anima e per quella del corpo perché costringeva a frequentazioni strane ed alla cognizione di vari aneddoti il cui accumularsi cagionava una infermità che “di botto” (è la parola esatta) faceva cadere l’infermo stecchito ai piedi di qualche muricciuolo, con tutte le sue storielle sigillate nella pancia, irrecuperabili ormai alla curiosità degli sfaccendati (178).

No obstante, el narrador nos tranquiliza, de momento, cuando informa de que don Gaetano había logrado escapar al destino mortal de la mayoría de los capataces gracias a su discreción. Sin embargo, más adelante volverá a sembrar la duda acerca de su honradez cuando, a propósito de la herencia familiar, diga que “nessuna delle due parti parla chiaro, avendo ciascuna molto da nascondere” (192).

El siguiente personaje que aparece es la madre viuda del cura, personaje que, aunque es tratado con más indulgencia que los demás, según Samonà (1974, 132) tampoco escapa a la ironía, ya que el narrador destaca en su descripción la teatralidad y la ostentación de su aspecto y de sus gestos, lo que para el crítico es una muestra de

la piagnoneria insita nel siciliano senso del dramma che poi è da intendersi anche come rappresentazione, quasi finzione scenica vera e propria. La vedova della “Buon’Anima” è del tutto paga del proprio stato (“la cera rosea”; verso la fine della *Parte* parlerà anche di “vedovile serenità”), ma il tutto è sicilianamente imprescrittibile (idem, 132).

Pero los personajes más importantes de esta parte son los protagonistas de la fábula: Angelina, Santino, Turi y Vicenzino, “l’uomo d’onore”.

Angelina, la sobrina del cura, es la contrafigura de Angelica: “era bruttina assai, con la boca sporgente di tante contadine del luogo, con gli occhi spauriti di cane senza padrone” (190); según el cura, una “cagnetta in calore” (193). Es el mismo padre Pirrone quien compara a ambas: “in cuor suo aveva fatto poco caritatevoli paragoni fra essa, meschina come il plebeo diminutivo del proprio nome e quell’Angelica, sontuosa come il suo nome ariostesco” (191).

En cuanto a Vicenzino, el padre de Angelina, desde el principio viene caracterizado por su violencia: según su esposa Sarina, cuando Vicenzino se enterara del embarazo de Angelina, “avrebbe fatto un macello” (191) e incluso la mataría a ella misma porque, como asegura la misma Sarina, es un “uomo d’onore” (191). De modo que en el discurso de Sarina queda clara la relación de equivalencia (o de causa a efecto) entre el honor y la violencia. Y el narrador viene a corroborar esta equivalencia, añadiendo la descripción física de Vicenzino como rasgo determinante, y aludiendo por medio de una sinécdoque de efecto cómico al arma homicida, instrumento de persuasión que suele llevar en su bolsillo derecho:

Infatti con la sua fronte bassa, con i suoi “cacciolani”, le ciocche di capelli lasciate crescere sulle tempie, col dondolio del suo passo col perpetuo rigonfiamento della tasca destra dei calzoni, si capiva subito che Vicenzino era “uomo di onore”; uno di quegli imbecilli violenti capaci di ogni strage (191).

Resulta así un personaje esperpentizado, pero diseñado con efectividad con pocos trazos.

Por su parte, Sarina se muestra como una mujer débil y sometida en un mundo patriarcal basado en el código del honor y la vendetta: “in essa affiorava pure un demente rimorso di aver demeritato dal marito, quello specchio di cavalleria” (191).

En el discurso de Sarina van apareciendo los demás protagonistas de la fábula: Santino, el joven que ha dejado a Sarina embarazada, “un infamone” (192), y su padre, Turi, “uno sdisonorato” (192); a raíz de la disputa por la herencia han pasado a ser para los demás familiares “la canaglia” (193).

La cuestión de la herencia convierte a los personajes en bestias: Turi va echando espuma por la boca como un perro rabioso (192) cuando se entera de que la herencia ha pasado a su hermano; Sarina “inviperì” (193) cuando padre Pirrone le advierte de que para sellar la paz debe dar la mitad de la herencia a su hija como dote; pero los rasgos de bestialización se intensifican y acumulan cuando entran en escena Santino y Turi. En la casa en la que viven se mezclan hombres, bestias y aperos, envueltos en olor a estiércol. La conversación entre padre Pirrone y Turi, “un vecchio vigoroso e diritto, cotto e ricotto dal sole e dalla grandine, con sul volto i solchi sinistri che i guai tracciano sulle persone non buone” (194) pone de relieve la teatralidad. Más adelante, Turi se pone a gritar a Santino igual que a los animales, “con la stessa forza con la quale richiamava i muli incaponiti” (195).

En cuanto a Vicenzino, una vez que las dos partes se han puesto de acuerdo para la boda, el narrador cuenta que su indiferencia hacia la hija fue “marmorea” (197); en cambio, cuando sale a colación la cuestión de la dote que habrá de asignar a su hija, “i suoi occhi rotearono, le vene delle tempie si gonfiarono e l’ondeggiare dell’andatura divenne frenetico: un rigurgito di considerazioni oscene gli uscì dalla bocca, turpe, ed esaltato ancora delle più micidiali risoluzioni” (197), y su mano se dirige instintivamente al bolsillo derecho de los pantalones “per significare che nella difesa del mandorleto egli era risoluto a versare sin l’ultima goccia del sangue altrui” (197).

Por la tarde llegan a la casa de Vicenzino el tío Turi y su hijo, con camisetas blanquísimas en señal de gala. Los novios, como dos animales, se comunican con “fragorose risate senza parole” (197).

Los personajes de esta parte son más bien planos, representan tipos del mundo rural en toda su crudeza; son “rapidi abbozzi di personaggi di contadini esemplarmente realizzati” (Samonà, 143), esperpentizados mediante sus gestos exagerados más que por sus pocas palabras⁷.

4.2.3. Los personajes: interpretación simbólica

Aquí llevaremos a cabo la interpretación simbólica de los personajes, partiendo de las numerosas animalizaciones que afectan a casi todos ellos, y de otras resonancias míticas o incluso bíblicas que se hallan diseminadas por la novela.

En el plano simbólico los personajes se organizan en un bestiario, en virtud del cual a cada personaje se asocian los rasgos de uno o varios animales. Para analizar este bestiario, anticiparemos una frase del propio príncipe en la parte IV, en el marco de la conversación con Chevalley, en la que le explica cómo son los sicilianos. Para ello emplea una serie de metáforas de animales, y reparte a los personajes-animales en tres grupos: “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” (178).

Podemos partir, por lo tanto, de tres grupos de animales, representados por los gattopardi, los chacales y las ovejas. Al grupo de las ovejas, el más inofensivo y el menos relevante respecto de la trama, se pueden asociar otros animales inofensivos: el conejo Málvica y todos los personajes que aparecen asociados al perro, como la prostituta Mariannina, “Una specie di Bendicò un sottanino di seta” (36), Ciccio

⁷ Afirma Sciascia en Pirandello e la Sicilia (1996[1959]) que los sentimientos del honor, el respeto, la envidia y la vendetta se viven más bien como “riflessi formalistici di sentimenti” que como sentimientos propiamente dichos, y que son mezquinos en la medida en que degradan a las personas a la categoría de objetos “di onore, di rispettabilità, di invidia, di vendetta” (26).

Tumeo, presentado en la parte III en el mismo plano que los perros (lo que para Samonà no significa una burla hacia don Ciccio, personaje por el cual el autor siente una gran simpatía, sino que más bien representa un “benefico livellamento universale sullo sfondo del paesaggio immemoriale” [1974, 80]): “insieme a Teresina ed Arguto, cani, e a don Ciccio Tumeo, seguace” (93); también en la parte III Maria Stella “guaiolava basso come un cucciolo” (102); Concetta es comparada con un “cucciolo” (250) en la parte VIII, y las monjas del Monasterio dell’Origlione “Guaivano come cagne” (86) en la parte II. A este grupo de animales, que según Pagliara-Giacovazzo parecen representar “il senso di inferiorità, di ubbidienza e di fedeltà a cui li costringe la presenza ‘ingombrante’ del Principe Salina” (1983, 148), se asocian los personajes del clan Salina.

El Gattopardo es, por antonomasia, Fabrizio; y por herencia, Concetta –que es, entre los hijos, la que más se parece a Fabrizio–: “perché aveva cominciato a trattarlo [a Tancredi] tanto male? [...]. Il Gattopardo, sicuro, il Gattopardo; ma dovrebbero esistere dei limiti anche per quella bestiaccia superba” (159); es más, según La Fauci, “Il Gattopardo alberga nell’indomita cugina di Tancredi” (1998, 105).

En la parte IV, durante la conversación entre Fabrizio y Calogero acerca de la boda entre Angelica y Tancredi, se pone de manifiesto la oposición entre Fabrizio, el gattopardo:

Traversando le due stanze che precedevano lo studio si illuse di essere un Gattopardo imponente dal pelo liscio e profumato che si preparasse a sbranare uno sciacalietto timoroso [...], fu invece un Gattopardo irritato a entrare nello studio (122),

y don Calogero, del grupo de los chacales: “Don Calogero se ne stava lì all’impiedi, piccolissimo, minuto e imperfettamente rasato; sarebbe davvero sembrato uno sciacalietto non fosse stato per i suoi occhietti sprizzanti intelligenza” (122).

Don Calogero también aparece designado con los nombres de otros animales: “sorchetto custode di una fiammeggiante rosa” (204), “scarafaggio” (118) y “pipistrello” (117), y en la parte IV, una vez que Fabrizio y Calogero han aclarado las intenciones de Angelica y Tancredi, es comparado por el narrador a un “moscone peloso” (125). El grupo de los depredadores y las rapaces incluye a otros personajes como Ferrara y Russo, y sobre todo a Angelica, que en la parte II “rideva, mostrando tutti i suoi denti di lupatta” (86), con “belle mani rapaci” (111).

En cuanto a Tancredi, en varias ocasiones ha sido comparado a un gato: “non lo aveva inteso venire, era come un gatto” (77); “camminava leggero come un gatto” (92). Pero en la nota que le escribe a Angelica en la parte IV él mismo se designa con nombres de animales diferentes: “Carissima Angelica: [...] Sono innamorato come un gatto, ma anche bagnato come un ranocchio, sudicio come un cane sperso, e affamato come un lupo” (144). En la parte VI (202) será comparado a una biscia (‘culebra’), “bestia proverbialmente inafferrabile, insinuante, come il gatto, e viscida non soltanto dal punto di vista psicologico” (La Fauci, 1993, 1151). Como nota La Fauci (idem, 1151), “Tancredi occupa l’area concettuale della non marcatezza perché né Gattopardo [...] né sciacallo o iena”; tan pronto está del lado del príncipe por herencia genética como del lado de Sedàra por temperamento. Su ambigüedad y su movilidad difieren de la posición bien definida de Fabrizio (el gattopardo) o de los depredadores y rapaces Ferrara, Sedàra y Russo (idem, 1172). Pero por encima de todo, queda claro que el gato se opone al gattopardo (La Fauci, 1994, 67).

Entrando en otros ámbitos simbólicos, se observa que el príncipe Fabrizio es objeto de una amplificación que lo convierte en una figura mitológica. En la narración, el primer rasgo que lo caracteriza es el efecto de sus pasos, en forma de sonido y sensación de temblor que repercute en toda la casa, como si esta fuera una prolongación de su cuerpo en el espacio. Este temblor se constituye en el emblema de su presencia a lo largo del texto: “il Principe, intanto si alzava: l’urto del suo peso da gigante faceva tremare

l'impiantito" (20), "Il passo vigoroso faceva tinnire i vetri dei saloni che attraversava" (40), etc.

En la parte I su descripción, en el tono sublime de la epopeya, es la de un semidiós (como explica Salvestroni, "un rustico Giove casalingo" [38]). En primer lugar se destaca su tamaño excepcional: "Non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava (nelle case abitate da comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari" (21). Otras alusiones a su gran tamaño se repiten en el texto más adelante: "la Principessa seduta accanto a lui tese la mano infantile e carezzò la potente zampaccia" (30), "Don Fabrizio [...] le sorpassava di tutta la testa benché fosse uno scalino indietro" (202), etc., recuperando la imagen agrandada que se da del príncipe en la primera parte.

También se evoca su descendencia de los dioses: "Sotto il cipiglio zeusiano" (22) y su afinidad con el sol y el fuego: "I raggi del sole calante [...] accendevano il colorito roseo, il pelame color di miele del Principe" (21). En este plano mitológico, al príncipe se opone el Garibaldi-Vulcano: "mentre aspettava notò come il Vulcano del soffitto rassomigliasse un po' alle litografie di Garibaldi che aveva visto a Torino" (56).

Asimismo se caracteriza por su fuerza: "le sue dita potevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato" (21). Pero la aplicación de su fuerza e ira ciclópeas a simples monedas o cucharillas lleva a este personaje al extremo de la parodia. El último dato de esta descripción toma una sesgo decididamente desmitificador:

Primo (ed ultimo) di un casato che per secoli non aveva mai saputo fare neppure l'addizione delle proprie spese [...].

Sollecitato da una parte dall'orgoglio e dall'intellettualismo materno, dall'altra dalla sensualità e faciloneria del padre, il povero Principe Fabrizio viveva in un perpetuo scontento pur sotto il cipiglio zeusiano e stava a contemplare la rovina del proprio ceto e del proprio patrimonio senza avere nessuna attività ed ancora minor voglia di porvi riparo (22).

A pesar de que más adelante hay ecos de este tratamiento mitológico hacia el personaje del príncipe (por ejemplo, en la parte II [72], en el episodio del baño el narrador lo compara al Ercole Farnese; en la parte III, en el episodio de la caza, el narrador dice: “a questo punto la calma discese su Don Fabrizio” [112], como si se tratara de un héroe de la epopeya griega; “Ma esiste una Dea protettrice dei principi. Essa si chiama Buone Creanze” [123]), esta mitologización se destruye a lo largo del texto, al tiempo que el narrador acorta la distancia con el personaje; a partir de la parte II su papel en la trama se ve relegado al de un deus otiosus pasivo (Eliade, Mito y realidad, 1994, 101-6) que deja paso a su sobrino Tancredi.

A este personaje agrandado se oponen una larga serie de personajes que aparecen reducidos por el uso del diminutivo; especialmente, como nota Orlando (1998, 125-6), los personajes continentales: el conde Cavriaghi aparece designado como “contino” (62, 63, 143, 159, 161); los oficiales garibaldinos llevan “berrettucci rossi” y “giacchettino rosso” (61), Chevalley procede de una “terricciuola del Monferrato” (162). Esta reducción afecta también a algunos burgueses sicilianos, designados como “liberalucoli di campagna” ([45]), a don Calogero, “piccolissimo” (122), e incluso Tancredi, que aparece como un “capitanuccio garibaldino” (96).

Don Calogero recuerda al tipo del avaro, “símbolo del ser dominado por el afán de acumular riquezas sin ningún fin” (Escartín Gual, 1996, 59): el día del referéndum (parte IV) había invitado a don Fabrizio a tomar un refresco en su estudio; encima de una mesita había dispuesto un plato “con biscotti anzianissimi che defecazioni di mosche listavano a lutto” (109) y unos vasos toscos con unos licores de mediocre calidad que más bien parecían redomas de veneno. Su avaricia y su falta de refinamiento en cuestiones de protocolo resalta en comparación con la succulenta cena con que el príncipe había obsequiado a sus invitados la noche de su llegada a Donnafugata.

En el personaje de Angelica se alternan las evocaciones gastronómicas: “la carnagione sua doveva possedere il sapore della crema fresca alla quale rassomigliava, la bocca infantile quello delle fragole” (81), con su caracterización como alegoría de la tierra siciliana: “Angelica giunse alle sei di sera in bianco e rosa; le soffici trecce nere ombreggiate da una paglia ancora estiva sulla quale grappoli di una artificiale e spighe dorate evocavano discrete i vignetti di Gibildolce e i granai di Settesoli” (135); en la parte IV, cuando Tancredi besa a Angelica, le parece que vuelve a tomar posesión de Sicilia, “la terra bella e infida sulla quale i Falconeri avevano per secoli spadroneggiato” (148).

En este personaje también hay ecos bíblicos: en la parte II, cuando el padre Pirrone la contempla, “pensava alla Sacra Scrittura che quella sera gli si presentava soltanto come una successione di Dalile, Giuditte ed Ester” (82); en la parte IV, la recibe así: “*Veni, sponsa de Libano*” (137); según el narrador, el cura debe contenerse para no recordar “altri più calorosi versetti” (137) del Cantar de los Cantares; Cavriaghi, dirigiéndose al príncipe, dice: “Sa, principe, a sentire lui è la regina di Saba! Andiamo subito a riverire la *formosissima et nigerrima*” (139).

El personaje de Concetta recuerda al arquetipo de la virgen como símbolo de la pureza y de lo sagrado; según Escartín Gual (1996, 293, s.v. virgen), “su color es el azul y representa la humildad y la pureza por sus palabras”. El azul es el color de los vestidos de Concetta (parte II), y también se caracteriza por su pureza, o más bien por su contegno, y por su humildad. Actúa como vestal de los valores de la familia, ya que ella siente “animalescamente”, profundamente la singularità del Gattopardo e agisce sotto il suo impulso” (La Fauci, 1998, 104); precisamente por preservar la pureza de la familia permanece soltera y sin descendencia. Según Tancredi, es “uno specchio d’ogni virtù; ma è un po’ chiusa, ha troppo ritegno, temo che stimi troppo sé stessa; e poi è siciliana sino al midollo delle ossa; non è mai uscita da qui” (160); es un personaje-isla.

En cuanto a Tancredi, en la parte II lo vemos ya con los rasgos –y los atributos: recuérdese que aparece a caballo– del héroe. Su aventura consiste en salir de la isla y conquistar (en sentido figurado y en sentido literal, puesto que participa en las batallas contra los borbones) la Italia continental; ello le permite volver a Sicilia aureolado por la fama. En Tancredi también se pueden entrever ecos del hijo pródigo: “era per lui, per don Fabrizio che lo abbracciava, il ragazzo più amato che non i propri figli, per Maria Stella il caro nipote perfidamente calunniato, per Padre Pirrone la peccorella sempre smarrita e sempre ritrovata” (142).

Si el caballo es el animal que acompaña al héroe, a Tancredi –al que vemos como flamante caballero en la parte II (59)– se oponen dos antihéroes: Paolo, que según su padre pasa “tutto il giorno a guardare la cacca dei cavalli” (54) y Cavriaghi, que en la parte IV es descrito “a cavalcioni di una sedia” (157), componiendo el contrapunto a la imagen del movimiento.

4.3. El espacio. Interpretación simbólica

El espacio narrativo se articula a partir de dos oposiciones fundamentales. La primera es la que se establece entre el dentro y el fuera de la casa familiar. En la novela, la casa funciona en el texto como espacio “fuerte”, significativo (Eliade, 1998, 21). Centro de gravedad de una cultura rural basada en el latifundio, constituye el punto de referencia de la aristocracia, y la protege del espacio exterior. En el discurso de Tancredi a Angelica en la parte IV, el pronombre noi, con el que traza una circunferencia que separa a la aristocracia del resto del mundo, pone de manifiesto la importancia que poseen las casas para los aristócratas e inicia a Angélica en los rituales del comportamiento de la casta a este respecto: “Vedi, cara, noi (e quindi anche tu, adesso) teniamo alle nostre case ed al nostro mobilio più che a qualsiasi altra cosa; nulla ci offende di più della noncuranza rispetto a questo; quindi guarda tutto e loda tutto”

(205). Además de constituir el patrimonio y de representar los valores de la clase, las casas simbolizan el legado espiritual e ideológico de la aristocracia.

La segunda oposición es la que se establece entre la isla y el espacio exterior a la isla, es decir, el continente; otra vez el pronombre noi, con el que el príncipe se refiere a los sicilianos, sirve para marcar esta oposición: “noi Siciliani siamo stati avvezzi da una lunghissima egemonia di governanti che non erano della nostra religione, che non parlavano la nostra lingua” (170).

4.3.1. Las casas: espacios cerrados

La parte I transcurre casi por entero en el interior de villa Salina. Transcurren en otras casas, además, gran parte de la II (más de la mitad), la III, gran parte de la IV, la V (en la casa paterna de padre Pirrone, en San Cono) y gran parte de la VI (en el palacio Ponteleone); de manera que puede decirse que las casas estructuran el texto.

Además de constituir el escenario de gran parte de la narración, a las casas, a sus decoraciones y a los objetos que contienen se dedican amplias descripciones y digresiones. Recuérdese que la pérdida de las casas familiares fue, para Lampedusa, uno de los factores que impulsaron la escritura.

La familia Salina posee varias casas. Villa Salina (la casa en la que transcurren las partes I y VIII), y el palacio de Donnafugata (en que transcurren las partes II, III y IV), se reparten la función de residencia familiar durante los meses del año. La primera es habitada durante los meses invernales, y la segunda, de mayo a noviembre, lo que se corresponde con el clima de la isla, que se divide en dos estaciones, verano e invierno, y que describe dramáticamente Fabrizio a Chevalley en la parte IV:

questo clima che c'infligge sei mesi di febbre a quaranta gradi [...]: 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 (172).

Además, en las partes I, IV, VI y VII se menciona otra casa que la familia posee en Palermo, frente al mar, que únicamente es habitada en la parte VI durante unas semanas.

El relato comienza en villa Salina, y se desarrolla en los siguientes espacios, por este orden: salón, jardín, comedor, dormitorio, cuarto de aseo, el despacho y sus dependencias, jardín, observatorio, comedor, despacho, estudio, salón. Como se verá, en la novela la casa constituye un universo cerrado que cumple diversas funciones: templo, vivienda, centro de trabajo, museo, etc.

La secuencia descriptiva del salón que abre la parte I es una de las más fastuosas exhibiciones del lujo de la casa. La indicación del estilo rococó del salón, es, por un lado, una marca temporal que indica la antigüedad de la vivienda, y por otro nos introduce en un universo decorativo que se compone de una mezcla recargada de distintos temas figurativos e iconográficos: los seres de la mitología grecolatina representados en los frescos del techo, los animales exóticos en las telas de la tapicería, y la figura cristiana de la Magdalena; mezcla que produce una impresión de caos y a la vez de exuberancia.

Siguiendo un eje vertical descendente, la descripción se ocupa en primer lugar de los seres mitológicos que ocupan el nivel superior de la casa, el techo; en un nivel intermedio están las cacaúas, los monos y los papagayos de las tapicerías, mientras que los seres humanos pertenecen a un plano inferior, al suelo. Los distintos elementos decorativos sostendrán una serie de isotopías que incluyen términos opuestos, como se puede comprobar, por ejemplo, en el siguiente párrafo:

Le donne si alzavano lentamente, e l'oscillante regredire delle loro sottane lasciava a poco a poco scoperte le nudità mitologiche che si disegnavano sul fondo latteo delle mattonelle. Rimase coperta soltanto un'Andromeda cui la tonaca di Padre Pirrone, attardato in orazioni supplementari, impedì per un bel po'di rivedere l'argenteo Perseo che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso ed al bacio (19).

En primer lugar, se oponen la desnudez y la sensualidad frente al vestido (“sottane”, “nudità mitologiche”, “tonaca di Padre Pirrone”); en segundo lugar, la religión (representada por el cura) frente a la mitología pagana (representada por Andrómeda y Perseo); por último se mezclan también los elementos agua y aire: “brusio ondeggiante”, “fondo latteo delle mattonelle”, “Perseo sorvolando i flutti”.

En la descripción de los seres mitológicos y los seres exóticos intervienen verbos y adjetivos de movimiento: “i pappagalli che spiegavano le ali iridate sulla seta del parato” (19), “l'argenteo Perseo che sorvolando i flutti si affrettava al soccorso ed al bacio” (19), “Sulle pareti le bertucce ripresero a far sberleffi ai cacatoès” (19); estos pasan de un elemento a otro con plena libertad en un exceso de vitalidad, de omnipotencia:

Le schiere di Tritoni e di Driadi che dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero subito colme di tanta esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche, e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo stemma azzurro col Gattopardo (19-20).

Reforzando la expresión de la vitalidad, la descripción de la decoración presenta una gran riqueza de sensaciones visuales, de luz y color: “ali iridate”, “bella biondona”, “fondo latteo delle mattonelle”, “l'argenteo Perseo, nuvole lampone e ciclamino”, “Conca d'Oro”, “stemma azzurro”.

El dinamismo de las pinturas contrasta con la quietud de los personajes que, recogidos en el rezo, “si alzavano lentamente” (19). Se produce un efecto paradójico entre personajes de carne y hueso y los personajes pintados: los primeros poseen la quietud que deberían poseer los segundos, y estos la vitalidad que deberían poseer los primeros.

El siguiente espacio que aparece es el jardín de la casa, un espacio cerrado por un muro al que se accede por una pequeña escalera. Su descripción retoma algunas de las isotopías analizadas en el episodio del salón. En primer lugar, la comparación explícita de este espacio con un cementerio insiste en la poética de la muerte, que apareció ya al inicio del texto con la cita del último verso del Avemaría (“*Nunc et hora mortis nostrae. Amen*”, 19): “Racchiuso com’era [...], la reclusione gli conferiva un aspetto cimiteriale accentuato dai monticciuoli [...] che sembravano tumuli di smilzi giganti” (22), reforzada por muchas otras imágenes: “lucertoluzze morte” (23), “aiuole funeree” (24).

Las imágenes dejan paso a las sensaciones olfativas: los olores pútridos de las plantas despiertan en el príncipe el recuerdo del soldado muerto aparecido en el mismo jardín un mes atrás. Pero en la muerte evocada en el texto, a los valores de descomposición y destrucción se superponen enseguida los de transmutación y regeneración: “Ma il giardino, costretto e macerato fra le sue barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente *putridi* come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante” (23).

Las plantas pierden su identidad en este proceso de putrefacción en que se mezclan los olores: al “odore pepato” de los clavelitos se suman el “protocolare” de las rosas, el “oleoso” de las magnolias, el perfume de la menta y el olor infantil de la acacia, el “confetturiero” del arrayán y el “sentore di alcova” de las primeras flores de azahar (23); siendo el agente de esta transmutación la propia tierra siciliana, que con sus “succhi vigorosi e indolenti” y sus “lugli apocalittici” (23), ha llegado a transformar las rosas Paul Neyron que el príncipe había comprado en París en “una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un denso aroma quasi turpe che nessun allevatore avrebbe osato sperare” (23).

Un jardín consiste en una naturaleza artificial, ordenada y domesticada. Pero en este jardín se da una tensión entre orden y caos, ya que las plantas tienden a salirse de los límites físicos impuestos por el trabajo humano (igual que los seres mitológicos de los frescos del salón tienden a salirse de las perspectivas): “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” (22), mientras que los olores que destilan las plantas sobrepasan los límites del muro: “da oltre il muro l’agrumeto faceva straripare il sentore di alcova delle prime zagare” (23). A la regresión al caos contribuye también Bencidò, destrozando las plantas y obstruyendo los canales de irrigación (28). En el plano simbólico, puede interpretarse esta tensión entre caos y cosmos como el fracaso del dominio del hombre sobre la naturaleza.

El paso del orden al caos se mezcla con la isotopía de la vida y de la muerte a lo largo del texto. Si se observa la semántica de los verbos, se puede comprobar que se trata de un jardín vivo⁸; hay verbos de movimiento, de vida, algunos de ellos solo solidarios a personas: “una flora [...] esibiva” (23), “un albero di gaggìa intrometteva” (23), y que contrastan con la actitud pasiva del príncipe: “Seduto su un banco se ne stava inerte a contemplare le devastazioni che Bencidò operava nelle aiuole” (25).

Las isotopías de la sensualidad y la religión se entreveran una vez más en las asociaciones de los olores y en las sensaciones que estos despiertan en el príncipe: “profumi untuosi, carnali e lievemente putridi come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante” (23); “l’odorato poteva trarre da esso un piacere forte benché non delicato” (23), “cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un denso aroma quasi turpe [...]. Il Principe se ne pose una sotto il naso e gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell’Opera” (23).

⁸ Según Pagliara Giacobozzo, en la novela la naturaleza está siempre cargada de “un’ossessiva vitalità e pienezza” que llevan consigo “il presagio del disfacimento e della morte” (1983, 14).

Los colores cálidos (“terreno rossiccio”, “licchene giallonero”, “l’oro di un albero di gaggia”, “cavoli di color carne” [23]) y la ausencia de agua crean un ambiente de sequedad y calor. Aunque se mencionan unos canales de irrigación, se trata de un jardín árido y descuidado, un microcosmos cerrado que representa y muestra todas las características de la tierra siciliana. Como afirma Sottile D’Alfano, es un jardín “non ortodosso, alla siciliana; dove norma e scapigliatura s’azzuffano allegramente sotto il sole; dove le erbacce straripano tra le connesure delle aiuole e le piante esotiche si mescolano con gli aranci tradizionali della Conca d’Oro” (Saggio su Il Gattopardo, 1962, 80).

Como símbolo de la tierra, el jardín condensa en su interior los distintos estratos que componen la historia de Sicilia: la estatua de la Flora alude al sustrato de la cultura grecolatina; los jardines cerrados, los sistemas de irrigación y la introducción de los cítricos en la isla hablan de la dominación árabe; el diseño geométrico del jardín es de influencia francesa; también son de origen francés las rosas. Se trata de un jardín que en sí mismo constituye un injerto de elementos extraños sobre la tierra siciliana, tierra que no los acoge.

En la parte superior de la casa se halla el observatorio, situado en una torre. Al estudiar el simbolismo de la casa, Eliade (1998, 131) sostiene que esta es una “réplica del cuerpo humano”; según Durand (Las estructuras antropológicas de lo imaginario, 1981, 231-2),

Los poetas, los psicoanalistas, la tradición católica, así como la sabiduría de los Dogon, se muestran unánimes en reconocer en el simbolismo de la casa un doblete microscópico del cuerpo, tanto del cuerpo material como del corpus mental. Las habitaciones de la morada representan órganos, observa Baudoin, y el niño reconoce espontáneamente en las ventanas los ojos de la casa y presiente las entrañas en el sótano y en los pasillos [...]. La disposición misma de las habitaciones del piso o de la choza: rincón donde se duerme, pieza donde se prepara la comida, comedor, cuarto de dormir, dormitorio, salón, bodega, frutero, troje, granero, todos estos elementos orgánicos recuerdan equivalentes anatómicos.

La torre constituye una abertura en la parte superior de la casa; comunica con el cielo. Es el rincón de intimidad del príncipe, un templo privado en que cultiva su espiritualidad contemplativa que nada tiene que ver con el rito católico. En la contemplación de los astros logra evadirse del tiempo histórico y de las preocupaciones. En el espacio sideral se anula la dimensión temporal; todo es inmóvil y eterno, como la muerte; lo que le lleva al príncipe a pensar: “Il problema vero, l’unico, è di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più astratti, più simili alla morte” (51).

Es un espacio ambiguo puesto que, aunque su función es la de ser observatorio, al mismo tiempo en él se cumplen ritos propios de una capilla; recuérdese que el padre Pirrone lo utiliza como confesionario: “Vostra Eccellenza viene a confessarsi?” (47). El príncipe no accede a la petición del cura; sin embargo, reflexionando sobre las estrellas obtiene una especie de confesión; logra una comunión con el cosmos que de nuevo hace enmudecer a los dioses del Olimpo representados en los frescos del salón: “E per quei momenti di astrazione egli venne, forse, più intimamente assolto, cioè ricollegato con l’universo, di quanto avrebbe potuto fare la formula di Padre Pirrone” (51).

Las escaleras representan plásticamente la ruptura del nivel que hace posible el paso de un mundo a otro (Eliade, *Images et symboles*, 1952, 63). Aquí las escaleras comunican los tres planos de la casa, que corresponden a tres universos relacionados con funciones vitales diferentes: al jardín se asocian los valores de sensualidad, muerte, instintos (las fuerzas ctónicas); la torre del observatorio representa la vida espiritual y racional. Por todo ello, la casa participa del simbolismo del centro (Eliade, 1998, 32): en ella se producen el encuentro entre la tierra y el cielo, a través de la abertura del observatorio.

El salón y el comedor, en el piso medio, son los espacios de la vida social, de la representación: en ellos se exhibe el lujo de la casa y se cumplen los rituales de la vida aristocrática. Por el valor de las obras de arte que contienen las casas, asumen el valor

de museos de la historia de la familia: en la parte II, los garibaldinos piden permiso para admirar los frescos del salón; villa Falconeri, la casa medio derruida de Tancredi, posee obras de Marvuglia y de Serenario; en la parte IV, Tancredi lleva a Chevalley a ver la colección de tapices del palacio Salina de Donnafugata; en la parte VI, Diego Ponteleone exhibe, en uno de los salones de su palacio, una colección de doce preciosos candelabros, regalo de la Corte de España al término de su embajada en dicho país. Como afirma Lanza Tomasi, un palacio palermitano es como un gran escenario en el que la familia se representa a sí misma; se trata de la “rappresentazione apologetica di un sistema con la sua gerarchia di valori” (“Introduzione” a Tomasi di Lampedusa, *Opere*, 1997, XII-XIII).

En la parte I, en el estudio del príncipe se exhiben los cuadros de los feudos de la familia; en la parte IV, en el estudio del palacio de Donnafugata se muestran ante la mirada sobrecogida de Chevalley los cuadros de los antepasados del príncipe: “una costellazione di miniature di famiglia” (166-7); en los salones de dicho palacio se muestran los enormes retratos ecuestres de los antepasados (79).

Por otra parte hay que notar que en todas las casas o palacios que aparecen en la novela, hay una habitación en la que el narrador describe cuadros y objetos que en realidad son signos de la ideología del dueño. Así, por ejemplo, en el despacho del rey Fernando en el palacio de Caserta, el narrador describe

un ritratto del Re Francesco I e uno dell’attuale Regina [...]; al di sopra del caminetto una Madonna di Andrea del Sarto sembrava stupita di trovarsi contornata da litografie colorate rappresentarsi santi di terz’ordine e santuari napoletani; su di una mensola un Bambino Gesù in cera col lumino acceso davanti (26);

en el estudio de don Calogero “fiammeggiava una oleografia di Garibaldi e (di già) una di Vittorio Emanuele” (109); en la casa del padre Pirrone en San Cono “Sant’Antonio mostrava il Divino Infante, Santa Lucia i propri occhi divelti e S. Francesco Saverio arringava turbe di Indiani piumati e discinti” (182).

Las escaleras externas que conducen a la parte noble de las casas, de estilo barroco, constituyen un importante elemento escenográfico. Al igual que las escaleras de las iglesias, son espacios de reunión, de bienvenidas y despedidas.

Añadiremos que el dormitorio, espacio de la intimidad de Fabrizio y Maria Stella, está casi vacío: en él no hay más que una cama de bronce, enorme y altísima, que el príncipe tiene que escalar, lo que representa simbólicamente las dificultades del matrimonio.

Descrita desde el interior, villa Salina es un refugio umbrío que mitiga la violencia del sol (Orlando, 1993, 67); es un espacio feliz, protegido de las fuerzas adversas. Defendida por muros, apartada de Palermo, está envuelta en una burbuja de silencio: “Giù, intorno alla villa il silenzio luminoso era profondo, signorile all’estremo” (49); de manera que en ella no se percibe la guerra: “la situazione politica [...] era molto più tesa di quanto non apparisse nella calma distaccata di villa Salina” (36).

En la parte II, el viaje a Donnafugata constituye la salida de la familia del refugio al espacio abierto. Entre villa Salina y el feudo de Donnafugata se encuentra el espacio caótico del peligro, lleno de garibaldinos.

El palacio familiar está situado en el centro del pueblo y al lado de la iglesia, y frente a la casa de Calogero Sedàra. El texto, tan pródigo a la hora de describir las casas de los nobles, no satisface la curiosidad del lector por la casa de don Calogero, cuyos interiores no se muestran ni una sola vez. Únicamente hay una breve descripción del estudio y una indicación acerca de la fachada: el narrador nos informa de que esta es de estilo Imperio, por lo que contrasta con las demás fachadas de la plaza, de estilo barroco (Orlando, 1998, 149). Pero teniendo en cuenta las descripciones que el narrador ofrece de don Calogero a lo largo del texto, y la estrecha relación que se da entre las casas y los personajes que las habitan, quizá podríamos imaginar cómo sería la casa de don Calogero.

El palacio del príncipe se halla protegido no solo por don Onofrio, sino también por ocho

guardas “col Gattopardo d’oro sul berretto e nelle mani otto schioppi di non costante innocuità” (68), que defienden a tiros este lugar idílico.

El palacio también posee un jardín en el que hay araucarias, pinos y carrascos: plantas propias de un clima más seco que las del jardín de villa Salina. El centro de atracción del jardín es la fuente de Anfitrite, una bella fuente barroca; uno de tantos objetos animados que aparecen en las casas, donde una vez más los seres mitológicos (los Tritones, Anfitrite, Neptuno), descritos con verbos de movimiento, parecen estar vivos.

Al igual que en villa Salina, también en esta casa el espacio de intimidad del príncipe y su esposa es un espacio poco acogedor, de luz, colores y temperatura fríos. Por el modo en que la describe el narrador, más que un dormitorio podría ser una habitación de hospital: “sotto il chiarore azzurrino del lumino a olio” (100), “l’atmosfera lunare della camera chiusa” (100), “nella semioscurità glauca della camera” (101), en la cual destacan las palabras de la enfurecida Maria Stella “rosse come antorce iraconde” (100).

En la parte IV se presenta una parte desconocida del palacio de Donnafugata. Es el mes de noviembre; una vez pasado el temporal, llega el verano de San Martín, que es “la vera stagione di voluttà in Sicilia”, que con su suavidad perturba los sentidos y con su tibieza “invita alle nudità segrete” (148). Todos los elementos se unen para crear una atmósfera erótica: el clima, la pareja de enamorados Angelica y Tancredi, e incluso la sensual decoración rococó del palacio que, según informa el narrador, ochenta años antes había sido escenario de “quegli oscuri piaceri nei quali si era compiaciuto il Settecento agonizzante” (148).

Si bien anteriormente el narrador había sugerido las grandes dimensiones del palacio cuando describía el movimiento (o más bien travesía, como sugiere el propio texto) de

los personajes a través de una serie de salones oscuros y silenciosos (“[il piacere] si acuiua nel traversare i saloni addormentati” [93], “Traversando le due stanze che precedevano lo studio” [122]; “In tanto il Principe dava il braccio ad Angelica; si traversarono parecchi saloni quasi all’oscuro, vagamente rischiarati da lumini a olio che permettevano a malapena di trovare la strada; in fondo alla prospettiva delle sale splendeva invece il ‘salone di Leopoldo’, dove stava il resto della famiglia” [136]; “si traversarono in fretta i saloni bui”, [142]), ahora la casa parece muchísimo mayor de lo que parecía en las partes II y III. El narrador la describe como un

compleso inestricabile di foresterie vecchie e foresterie nuove, appartamenti di rappresentanza, cucine, cappelle, teatri, quadriere, rimesse odorose di cuoi, scuderie, serre afose, passaggi, anditi, scalette, terrazze e porticati, e soprattutto di una serie di appartamenti smessi e disabitati, abbandonati da decenni e che formavano un intrico laberintico e misterioso (150).

Ni siquiera Fabrizio, que decía que “un palazzo del quale si conoscessero tutte le stanze non era degno di essere habitato” (150-1), la conoce completamente. Cuando Angelica y Tancredi se internan por las remotas habitaciones, vislumbran incluso seres semejantes a fantasmas: “da un’altra finestra li scorgevano gli occhi di una cameriera pensionata” (153). Se trata de un espacio caótico; Angelica y Tancredi se convierten en la pareja primordial al descubrir los lugares, inaugurarlos y darles nombres:

una vasta stanza da letto nella cui alcova stava lo spettro di un letto adorno sul baldacchino da scheletri di penne di struzzo, fu ricordata poi come la “camera delle penne”; una scaletta dai gradini di lavagna lisi e sbrecciati venne chiamata da Tancredi “la scala dello scivolone felice” (152).

El tiempo posee aquí otra dimensión; se vuelve impreciso por el uso del tiempo imperfecto (“le scorribande [...] erano interminabili” [150], “I due innamorati s’imbarcavano verso Citera” [151], “Partivano accompagnati da mademoiselle Dombreuil o da Cavriaghi [...] e i due ragazzi erano lontano, invisibili, soli come su

un'isola deserta" [150-1]), y por las marcas temporales vagas: "una volta", "un pomeriggio" (153), que se dilatan en varios días: "quelle giornate" (156).

Aunque este espacio parezca un laberinto desprovisto de puntos de referencia ("Più d'una volta non seppero più dove erano: a furia di giravolte, di ritorni, di inseguimenti, di lunghe soste riempite di mormorii e contatti perdevano l'orientamento" [152]), sin embargo existe un centro: "il nucleo segreto centro d'irradiazione delle irrequietudini carnali del palazzo" (148), al que finalmente acceden Angelica y Tancredi como atraídos por un imán. Después de forzar la cerradura de una puerta escondida tras un armario, una escalera de caracol los conduce a una extraña habitación, compuesta de seis habitaciones alrededor de un salón, cuyos suelos inclinados terminaban en un canal lateral (153). El narrador abandona su omnisciencia y describe este espacio, enumerando sus muebles y elementos decorativos, desde la sorpresa y la ingenuidad de Angelica, haciendo al lector partícipe de su extrañeza. Los techos están adornados por "bizzarri stucchi colorati che l'umidità aveva fortunatamente resi incomprensibili"; sobre las paredes hay "grandi specchi attoniti, appesi troppo in giù", y "ampi, troppo ampi, divani"; también hay un armario "profondissimo", que contiene "bizzarre cose"; "attrezzini metallici inspiegabili" (153-4, los subrayados son nuestros).

En la habitación hay claras señales de violencia: un espejo roto, restos de seda arrancada de los sofás, encima de las chimeneas "delicati, intricati intagli nel marmo, nudi parossistici, martoriati, però, mutilati da martellate rabbiose" (154); todas ellas indicios de prácticas de sadismo.

Al día siguiente, los dos enamorados llegan hasta otra habitación: la del Duca Santo, una de las más remotas del palacio, escogida por el antepasado del príncipe como lugar de retiro espiritual. Por motivos diferentes a los de las habitaciones anteriormente descritas, este también había sido un lugar de tortura. Siguiendo el ejemplo del Cristo crucificado, descrito como un cadáver "martoriato" con "i piedi sanguinanti" (155), el Duca Santo se flagelaba con un látigo de seis tiras de cuero endurecido que terminaban

en seis bolas de plomo “grosse come nocciole” (155). De modo que este objeto, al aparecer en diferentes contextos a lo largo del texto, aúna simbólicamente las isotopías de la violencia, la sensualidad y la religión.

De cualquier modo, el palacio de Donnafugata es un espacio sacralizado por el aura de la presencia de los antepasados míticos en la casa. Aún más majestuosa que villa Salina, la casa de Donnafugata suma a los valores analizados en aquella, el de la antigüedad. El palacio conserva la memoria familiar, contiene espacializado el tiempo de la familia remontándose hasta los ancestros. La travesía de Tancredi y Angelica descubre las capas de tiempo sedimentadas en el palacio (Samonà, 1974, 100). Al poseer el tiempo congelado en los objetos, representa la estabilidad y la pervivencia del clan.

Pero es el monasterio de Santo Spirito, también perteneciente al feudo, el verdadero centro del espacio de la novela, ya que en él está enterrada la Beata Corbèra, antepasada del príncipe. Es el espacio sagrado por excelencia, no tanto por su condición de centro religioso, sino porque constituye uno de los puntos de referencia más importantes para Fabrizio y su familia: según La Fauci (1998, 101) “dietro a quella porta, c’è IL Gattopardo”.

Constituye así el monasterio, además del espacio de mayor conservadurismo y el lugar de culto a los antepasados, un reducto en el que perduran intactos los privilegios de la sociedad feudal. Una vez que Fabrizio y su familia han entrado en el espacio de clausura, el lector se queda al lado del padre Pirrone y de Tancredi, a quienes no se permite la entrada. El interior del monasterio no se describe, quizá porque describirlo equivaldría a profanarlo⁹; únicamente es sugerido por medio de breves notas: “Entrò nel parlatorio afoso la frescura del chioistro insieme al parlottare delle monache schierate” (90). Pero también los demás tienen que esperar a que la abadesa abra la puerta “Con

⁹ Recordamos a este propósito una afirmación de Bachelard a propósito de las casas (1975, 43): “Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a jenseñarlas! [...] La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra”.

fragore di chiavistelli” (90); espera que funciona como un signo del poder de las monjas en su espacio, y que, por otra parte, crea una falsa tensión.

El monasterio es un mundo infantilizado –como se puede apreciar en la descripción del traje de las religiosas: “bavetta di candidissimo lino a piegoline minute” (88)–, ingenuo, de monjas que cuentan milagros de levitaciones. El príncipe escucha por enésima vez la vida y los milagros de la Beata Corbèra como un niño que pide que le cuenten una historia que ya sabe de memoria, pero que necesita escuchar una vez más para sentirse reconfortado. En su aparente credulidad ante la leyenda de la Beata, el príncipe manifiesta una deliberada conformidad con la tradición, aunque sea absurda e incomprensible, que se contradice con su espíritu de intelectual.

Otro de los valores que representa el convento es el de la muerte, ya que en él el tiempo está paralizado, y su centro y su origen se hallan en la tumba –que es un espacio sin tiempo– de la Beata Corbèra. De manera que la visita “riuscì a perfezione” (90) en la medida en que no había habido imprevistos y todo se había desarrollado según lo acostumbrado. Sin embargo, la existencia de este oasis de tranquilidad, que tiene algo de espejismo, tiene su precio: el príncipe dona anualmente al monasterio veinte onzas de oro, donación que constituye otra de las casi imperceptibles fisuras por las cuales se esfuma su patrimonio.

Además, por su situación apartada de Donnafugata, donde ya se han empezado a manifestar los cambios socio-políticos, por su condición de espacio hermético hacia el exterior e incomunicado, y, por último, por hallarse en él el tiempo congelado, sometido al ritmo circular de la liturgia católica, este lugar guarda una relación de isomorfismo con la isla. Además no presenta signos de empobrecimiento o decadencia; es el único espacio que no sufre los efectos del paso del tiempo.

En la parte VI, el escenario protagonista es el palacio Ponteleone, una casa-mausoleo de ambiente anticuado¹⁰ –que le hace recordar al príncipe la tumba familiar en el cementerio dei Cappuccini –, en cuya sala de baile los invitados representan una danza de la muerte.

En la descripción de dicha sala, los adjetivos aplicados a la decoración refuerzan la isotopía de la antigüedad:

La sala da ballo era tutta oro: liscio sui cornicioni cincischiato nelle inquadrature delle porte, damaschinato chiaro quasi argenteo su meno chiaro nelle porte stesse e nelle imposte [...]. Non era la doratura sfacciata che adesso i decoratori sfoggiano, ma un oro consunto, pallido come i capelli di certe bambine del Nord, impegnato a nascondere il proprio valore sotto una pudizia ormai perduta di materia preziosa che voleva mostrare la propria bellezza e far dimenticare il proprio costo (199-200).

El oro pálido de la decoración se va transformando poco a poco en un color de herrumbre, de enfermedad y de vejez: al final del baile, el narrador describe los rostros amarillentos de los hombres (221) y, por último, el urinario, donde los “vasti pilati” estaban ya “tutti colmi, alcuni sciabordanti per terra” (221).

Se puede apreciar que las casas nobles, como sus habitantes (de las que son emblema o símbolo), también acusan el paso del tiempo y van envejeciendo paralelamente a aquellos, como si fueran su segunda piel. Villa Salina, aunque presentaba leves signos de decadencia, era una casa viva –como una prolongación del cuerpo del príncipe– y lujosa; el palacio de Donnafugata representaba la casa señorial en todo su esplendor; el envejecimiento era ya evidente en el palacio Ponteleone. La casa de la última parte, una

¹⁰ Según Lanza Tomasi (“Introduzione” a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Opere*, XII), el siglo XIX se había caracterizado por un “furioso collezionismo”, de modo que las casas aristocráticas se habían llenado de objetos de arte: porcelanas, pinturas decorativas, estucos, etc. Dado que pocas familias se podían permitir la renovación del mobiliario y de las decoraciones a medida que las modas iban cambiando, los interiores de muchos palacios habían terminado por parecerse “a tanti castelli della bella addormentata, dove un giorno una fattura aveva sospeso la vita”.

villa Salina sobre la que pesan cincuenta años más, es una casa-tumba, como el negativo de la primera casa; es un espacio de ausencias que se construye mediante el contraste con la casa feliz de la primera parte. Mientras que la villa Salina de la parte I era una casa animada por las ricas decoraciones, los dioses, el perro, los olores, colores y sonidos, esta es una casa inanimada, una caja desprovista de sonidos y de olores en la que solo resuena el eco doloroso del pasado, capaz de destruir a la anciana Concetta¹¹. Recuérdese la riqueza de la decoración del salón cincuenta años atrás, donde “i pappagalli che spiegavano le ali iridate sulla seta del parato” son, cincuenta años después, nada más que “tinte evanescenti” (238). Entre las sedas desvaídas de los muebles resaltan únicamente los colores del atuendo de los curas, poniendo una nota de vanidad en el espacio.

Si se considera el templo como un espacio que cumple, entre otras, una función de relación social al dar cabida a todos los fieles de una comunidad religiosa, la construcción de una capilla privada supone un deseo de aislamiento y de soledad por parte de las hermanas. La capilla está situada en un antiguo salón de la casa que “con le sue mezze colonne di finto marmo incastrate nelle pareti destava un tenuissimo ricordo di basilica romana” (240), y de cuyo techo se había borrado “una pittura sconvenientemente mitologica” (240), sin embargo, el aura pagana de la casa no desaparece. Vuelve a mostrarse así una de las características del espacio siciliano (y por extensión, podríamos decir del Mediterráneo): la superposición, el sincretismo de culturas, religiones y supersticiones¹².

¹¹ Recordamos una vez más las palabras de Bachelard: “Para quien sabe escuchar la casa del pasado, ¿no es acaso una geometría de ecos?” (1994, 93).

¹² La capilla de villa Salina recuerda a la descripción de la catedral de Siracusa realizada por Lawrence Durrell en el *Carrusel siciliano* (1984, 93-4):

era realmente la catedral lo que me había impresionado [...]. ¿Qué era, en realidad, lo que me intrigaba? Sin duda la bien lograda armonía de tantos elementos disímiles en una perfecta obra de arte. [...] Empezad con un templo griego y empotradlo en un edificio cristiano al que más tarde agregaréis una fachada normanda que se derrumba con el gran terremoto de 1693. Impávidos, metéis manos a la obra una vez más y, cambiando totalmente de dirección, reemplazáis la vieja fachada por una composición barroca endiabladamente graciosa, fechada alrededor de 1728-1754. Y el conjunto, a pesar de lo maltratado, sigue sonriendo, y respira y

A continuación se describe el cuadro que preside el altar, que representa a una joven “assai piacente”, “i molli capelli bruni sparsi in grazioso disordine sulle spalle seminude”, con una carta en la mano (241). Al igual que en el cuadro de la Magdalena de la primera parte, se mezclan en este cuadro las isotopías de la religión y la sensualidad.

Más adelante el narrador describe la habitación de Concetta, en un primer momento, tal y como la podría ver un extraño. Los muebles cerrados forman parte del espacio exterior: el monetario “con diecine di cassetini”, el escritorio, cuatro enormes cajas de madera apiladas, cada una con un grueso candado (244). En un segundo momento, el narrador describe la habitación desde el punto de vista de Concetta como “un inferno di memorie mummificate” (244) o una cámara de tortura (Samonà, 1974, 202), focalizando dos elementos: las cajas que contienen su ajuar amarillento “confezionato cinquant’anni fa”, cuyos candados no se abrían “per timore che saltassero fuori demoni incongrui” (244), y la piel de Bendicò, “nido di ragnatele e di tarme”, el único recuerdo agradable de su pasado (245).

Es el tiempo el que está encerrado en las cajas, bajo candado. Lo demás: retratos, cuadros, la piel de Bendicò, no son más que puros restos, envoltorios; reliquias.

Por el contrario, villa Falconeri, la casa que pertenecía a Tancredi y en la que vive ahora la viuda Angelica, ha experimentado una evolución inversa que representa simbólicamente la suerte del clan Sedàra: ya no es una “villa semidiruta”, sino una “ricca villa” cuyo jardín está “splendidamente curato”; lo único que permanece igual que cincuenta años atrás es la “‘bougainvillea’ fiorita che si spandeva oltre il muro del giardino” (243), que recuerda a “l’enorme bougainvillea che faceva straripare oltre il

manifiesta su virtud para que todo el mundo lo vea como si hubiera sido pensado por un Leonardo o un Miguel Ángel.

cancello le proprie cascade di seta episcopale” de la parte I (32). En la isla, la naturaleza vence perpetuamente a la civilización.

4.3.2. La isla: espacios abiertos

En la primera parte se describe la ciudad de Palermo; en la segunda parte cobra protagonismo el paisaje desolado del interior de Sicilia, pero no el de los terrenos cultivados, sino el paisaje natural, estéril. Por el contrario, la naturaleza viva y fértil está presente, aunque de una manera artificial, en el interior de los espacios de la aristocracia: representada, en la decoración barroca del salón de villa Salina, y cultivada, en el jardín. En las partes II, III y IV se muestran los paisajes de los alrededores de Donnafugata. Entre Palermo y Donnafugata, una vez atravesados sus cinturones de naranjales y de bosque respectivamente, se halla el vacío, el espacio del caos¹³.

El análisis ha puesto de relieve que las imágenes del espacio exterior, no solo de la naturaleza sino también de Palermo, connotados a menudo con los valores de caos, hostilidad y violencia, se hallan muchas veces al principio y al final de los capítulos constituyendo un marco “verista” a los lujosos escenarios de las casas aristocráticas. De cualquier modo, estén donde estén estas imágenes de desolación, en las cuatro primeras partes forman un contrapunto a las escenas de tranquilidad y felicidad que se desarrollan generalmente en los espacios cerrados. Por ejemplo, con la magnificencia

¹³ Según Eliade (1998, 27),

Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que los circunda: el primero es el “mundo” (con mayor precisión: “nuestro mundo”), el cosmos; el resto ya no es un cosmos, sino una especie de “otro mundo”, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de “extranjeros” (asimilados, por lo demás, a demonios y a fantasmas). A primera vista, esta ruptura en el espacio parece debida a la oposición entre un territorio habitado y organizado —y, por tanto, “cosmizado”— y el espacio desconocido que se extiende allende sus fronteras: de un lado se tiene un “cosmos”, del otro un “caos”.

del palacio barroco de Donnafugata contrasta irónicamente la descripción de una Donnafugata mísera (Mussarra, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 70) al final de la parte IV:

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 lo rimestavano con avidità sempre delusa. Qualche porta era già aperta de il lezzo dei dormienti pigiati dilagava nella strada [...].

[...] dalla parte di Santo Spirito l'alba di stagno cominciava a sbavare sulle nuvole plumbee.

[...] Guardò [Chevalley]; dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile, 177-8.

Los adjetivos en las imágenes “alba di stagno” y “nuvole plumbee” contribuyen, con su mineralidad, a inmovilizar el paisaje. La evocación de la muerte y la enfermedad (“chiarore livido”, “rifiuti”, “muri lebbrosi”, “cani tremebondi”, “il lezzo dei dormienti pigiati”), anula todo el poder simbólico de renovación que trae consigo el amanecer.

Como indicábamos anteriormente, el primer espacio exterior que aparece en la novela es Palermo. No es la ciudad el tema espacial predominante en el texto, ya que lo que se representa no es una cultura urbana, sino una cultura feudal. En la Sicilia lampedusiana la ciudad pasa a segundo plano frente al relieve que cobran el pueblo y la casa como espacios de habitación, de convivencia y de relación, como corresponde a una cultura basada en una estructura socio-económica de latifundio. Cuando el texto habla de ciudades, y concretamente de las ciudades del sur, es más bien para manifestar su miseria.

Durante el viaje nocturno del príncipe y el cura a Palermo en la primera parte, la ciudad se ve asediada por los simpatizantes garibaldinos que se ocultan en las montañas. El camino que lleva a la ciudad está flanqueado por altos muros que protegen las otras villas de la zona. La opresión que ejerce la iglesia sobre la ciudad se expresa por medio

de la enumeración de los conventos e iglesias, que representan la victoria de la Contrarreforma tras el Concilio de Trento:

Le sue case basse e serrate erano opprese dalla smisurata mole dei conventi; [...] conventi di uomini e di donne, conventi ricchi e conventi poveri, conventi nobili e conventi plebei, conventi di Gesuiti, di Benedittini, di Francescani, di Cappuccini, di Carmelitani, di Liguorini, di Agostiniani... (33).

Durante el trayecto, a la hora del anochecer, los olores y los sonidos se convierten en los puntos de referencia. Hay que tener en cuenta que en el texto la mayoría de las escenas que transcurren en Palermo suceden durante la noche, lo que refuerza los valores de peligro unas veces, los de aventura prohibida otras, y los de simple lobreguez y oscuridad. La propia ciudad está representada como un espacio cerrado, rodeado de muros que subrayan su aspecto defensivo, evocando guerra y peligro. Una vez traspasado el muro, el príncipe se dirige en solitario hacia la casa de la prostituta Mariannina, atravesando un barrio de mala fama en el que se oyen gritos y disparos y por el que pululan seres marginales. Aunque Palermo tiene un puerto, este no constituye una apertura real ya que nunca presenta movimiento; incluso en su descripción se acentúan los valores de decrepitud y obsolescencia: “nel vecchio porto peschereccio le barche semiputride dondolavano, con l’aspetto desolato dei cani rognosi” (35). Los barcos mencionados podrían evocar el viaje, el comercio y la comunicación y por lo tanto “abrir” la ciudad, si no estuvieran podridos, como enfermos. La reclusión del espacio está reforzada también en la descripción de las calles de la ciudad: únicamente aparecen callejuelas tortuosas (viuzza, vicolo; en la parte VI, en el trayecto al palacio Ponteleone, se describe “un intrico di viuzze buie” [200]) sin luz ni perspectiva; no hay espacios que permitan una amplia visión de la ciudad. La pérdida de las coordenadas espaciales y la falta de visibilidad y de perspectiva sugieren la idea de laberinto, desorden y de ausencia de planificación urbanística, característicos del antiguo régimen (Orlando, 1998, 107).

Al comienzo de la parte VI el narrador informa de que, en noviembre, Palermo presenta su aspecto más mundano; indicación que puede leerse en clave irónica, ya que a continuación observamos que las fiestas de que habla, “le diverse epur sempre identiche feste” (200), y la que se desarrollará en el palacio Ponteleone, son reuniones celebradas en espacios interiores, en casas, y en las que “le duecento persone che componevano ‘il mondo’ non si stancavano d’incontrarsi, sempre gli stessi, per congratularsi di esistere ancora” (199-200).

Al inicio de la parte II aparece el paisaje de la isla en toda su brutalidad. En una época previa a la difusión del turismo, la actividad vacacional consistía en el veraneo; es decir, en un cambio de residencia en busca de retiro y reposo¹⁴. En la isla los viajes eran aún escasos, y suponían toda clase de incomodidades a causa de la precariedad de los albergues, de los medios de transporte y de los caminos¹⁵. Todo ello implica el aislamiento de las poblaciones del interior, y explica por qué los rituales que acompañan al viaje son más complicados; esto se puede observar, por ejemplo, en la llegada de la familia Salina a Donnafugata y en la llegada del padre Pirrone a San Cono. La narración

¹⁴ Según Urbain (*El idiota que viaja. Relatos de turistas*, 1993), la palabra *veranear*, aparecida a finales del s. XIX, “no remite a la idea de desplazamiento turístico sino a la idea de retiro, reposo, cura [...]. *La residencia sigue siendo el centro de gravedad de estas vacaciones fundamentalmente sedentarias*. Lo que importa en el veraneo es la *estancia*, no el *viaje*” (35-6).

¹⁵ Todavía en 1923, Maeterlink se lamenta de la sordidez y la suciedad de todos los hoteles y albergues de Sicilia, exceptuando los de Palermo, Agrigento, Siracusa, Taormina y Messina (*En Sicile et en Calabrie*, 1975), y describe el paisaje siciliano lamentando no encontrar “idylles de Théocrite et rêves de Virgile”, sino un terreno árido y deforestado:

On roule durant des heures, par des chemins affreux, sans apercevoir une maison, un coin d’ombre, un ruisseau, un troupeau ou un arbre. La terre ondulée déroule monotonement ses mauvaises herbes printanières que l’été va bientôt calciner, ses champs de féverolles, de trèfle incarnat et de topinambours, que coupent çà et là quelques buissons de cactus ou d’agaves [...]. Hormis les alentours des grandes villes où sont les beaux vergers des citronniers et quelques jardins agréables, pas un bois, pas un boqueteau, pas une maison de campagne. Peu d’eau et de l’eau sans gentillesse; sur tout notre parcours, je n’ai pas vu sourdre une source, sourire un petit lac; je n’ai pas entendu murmurer un torrent, pleurer une cascade. Seuls, quelques maigres ruisseaux rampent péniblement dans les bas-fonds dénudés (44).

De los caminos, Maeterlink afirma que son casi impracticables: “Quand elles en sont pas tout fondrières, elles ressemblent aux routes de France qu’on vient de recharger et qui attendent le rouleau compresseur. En moins de huit jours, elles dévorent un train de pneus” (idem, 45).

del viaje largo y penoso a Donnafugata y la descripción del paisaje como un medio hostil, indican su condición de espacio cerrado al que difícilmente llegan las consecuencias del tráfago político y de la guerra que tiene lugar en Palermo. En Donnafugata, el tiempo parece estar anclado en una sucesión circular de ritos propia de las sociedades rurales.

Durante el viaje se contempla una naturaleza viva que siente el dolor y la agonía de una muerte lenta a causa del sol sofocante de agosto, que es comparado con el fuego: “si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare”, “alberi assetati” (57), “Intorno ondeggiava la campagna funerea, gialla di stoppie, nera di restucce bruciate, il lamento delle cicale riempiva il cielo; era come il rantolo della Sicilia arsa che alla fine di Agosto aspetta invano la pioggia” (59); mientras que en la imagen de los cauces vacíos de las fiumare (“sui ponti di bizzarra magnificenza si erano valicate fiumare integralmente asciutte” [57]), se pueden imaginar, por contraste, las lluvias torrenciales.

Ya más cerca de Donnafugata, tres eucaliptos marcan el límite entre el espacio salvaje y desértico y las tierras de los Salina, en las que aparece poco a poco la vegetación y el agua; pero estos son tan escasos que da la impresión de que las posesiones familiares también son asimiladas, por el imperio del sol, al caos; de que la acción del hombre sobre la naturaleza es una batalla perdida.

Comparada con la ciudad de Palermo, representada como un espacio laberíntico y caótico, Donnafugata aparece como un espacio ordenado. Un puente marca la frontera entre el espacio exterior y el pueblo, lo que evoca la simbología de tránsito de un espacio profano a otro sagrado¹⁶. Sin embargo, aquí funciona como una mera marca

¹⁶ Según Chevalier (1995), “El simbolismo del puente, en cuanto permite pasar de una ribera a otra, es uno de los más universalmente extendidos. Este paso es el de la tierra al cielo, el del estado humano a los estados sobrehumanos, el de la contingencia a la inmortalidad, el del mundo sensible al mundo suprasensible”, 853.

divisoria de espacios: el “breve ponte” de un río que ni siquiera es mencionado parece indicar la fragilidad de las fronteras y resaltar cómo se esfuma la organización de los espacios paralelamente al advenimiento de un nuevo orden.

La familia Salina es recibida por los lugareños con los acordes de la música de Verdi: “Appena le carrozze entrarono sul ponte la banda municipale attaccò con foga frenetica ‘Noi siamo zingarelle’ primo strambo e caro saluto che da qualche tempo Donnafugata porgeva al suo Principe” (64), que se mezcla con el repicar de las campanas formando un caos sonoro que tensa el ambiente y que, por otro lado, representa metafóricamente, a través de las connotaciones ideológicas, la lucha política entre el antiguo régimen, aliado de la Iglesia, y el nuevo orden, del que la música de Verdi es la avanzada. Esta invade incluso el espacio sagrado de la Iglesia: el organista Ciccio Tumeo (que después, paradójicamente, se mostrará como uno de los más recios defensores de la monarquía borbónica) interpreta al piano Amami, Alfredo.

En Donnafugata se desarrolla también una lucha simbólica entre los emblemas del ejército garibaldino, la escarapela tricolor y la música de Verdi por una parte, y los escudos del Gattopardo por otra, que marcan los espacios que posee la familia Salina (“La folla dei contadini [...], avvezzi a vedere il Gattopardo baffuto danzare sulla facciata del palazzo, sul frontone delle chiese, in cima alle fontane, sulle piastrelle maiolicate delle case” [65]). Así, la pérdida de poder y de importancia política y social del príncipe y de su clan está representada, a lo largo del texto, a través de la pérdida de espacios y terrenos, y simbolizada en la figura rota del Gattopardo rampante en el deteriorado escudo que hay sobre la fachada de la hacienda Rampinzèri.

El paisaje que rodea Donnafugata es un paisaje abrasado por el sol, despoblado, falto de vegetación y deforestado, descrito con imágenes de muerte. En él resuena el eco de una maldición bíblica, tal y como se desprende de las palabras del príncipe en la parte IV: “da noi si può dire che nevica fuoco, come sulle città maledette della Bibbia” (172).

Este paisaje infernal¹⁷ contrasta con el que se describe en la parte III, cuando Fabrizio y Tumeo comienzan su jornada de caza, y que recuerda a la Arcadia:

sulla strada, innocentissima ancora ai primi albori [...]. Venere brillava, chicco d'uva sbucciato, trasparente e umido, e di già sembrava di udire il rombo del carro solare che saliva l'erta sotto l'orizzonte; presto s'incontravano le prime greggi che avanzavano torpide come maree, guidate a sassate dai pastori calzati di pelli; le lane erano rese morbide e rosee dai primi raggi; poi bisognava dirimere oscuri litigi di precedenza fra i cani da mandria e i bracchi puntigliosi, e dopo quest'intermezzo assordante si svoltava su per un pendio e ci si trovava nell'immemoriale silenzio della Sicilia pastorale (94).

Tras las lluvias, la luz suave del sol hace que el paisaje recobre los colores y que renazca la vegetación. Los montes que rodean Donnafugata, cubiertos de una boscaglia que se encuentra “nell'identico stato d'intrico aromatico nel quale la avevano trovata Fenici, Dori e Ioni quando sbarcarono in Sicilia, quest'America dell'Antichità” (102), componen un paisaje de la Sicilia ancestral que roza la imagen del Paraíso Terrenal, de modo que Fabrizio y Tumeo caminaban “quale come un Archedamo o un Filostrato [...] venticinque secoli prima; vedevano le stesse piante, un sudore altrettanto appiccaticcio bagnava i loro abiti, lo stesso indifferente vento senza soste, marino, muoveva i mirti e le ginestre, spandeva l'odore del timo” (102-3).

La descripción de este paisaje y de los paseos de Fabrizio y Tumeo se basa en el tópico del Beatus ille. En estrecha relación con esta imagen de la Arcadia, se encuentran también en el texto algunos ecos del mito de la Edad de Oro y de la caída (Eliade, 1994,

¹⁷ Semejante al de la Basilicata y la Calabria, que se describen en la parte VII durante el viaje de regreso del príncipe desde Nápoles hasta Palermo:

Aveva preteso di ritornare per via di terra [...], accecato dal sole nei tratti scoperti, espliciti come tristi realtà [...]; 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. La linea ferroviaria non era ancora compiuta: nel suo ultimo tratto vicino a Reggio faceva una larga svolta per Metaponto attraverso paesaggi lunari che per scherno portavano i nomi atletici e voluttuosi di Crotone e Sibari (225).

105-14, 123): Sicilia, tierra que antiguamente fue morada de los dioses¹⁸, con el paso de los siglos ha degenerado en un infierno en el que en ocasiones pueden vislumbrarse los vestigios de aquella edad: recuérdese, en la parte I, la presentación del príncipe como un semidiós; en la parte II, en la escena del baño, es comparado por el narrador al Ercole Farnese; en la parte IV, Fabrizio le dice a Chevalley: “noi siamo dèi” (176), y cuando este se marcha de Donnafugata, Fabrizio piensa: “Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene” (178); en la parte VI, el narrador explica las razones de la degeneración de la aristocracia siciliana: “in quegli anni la frequenza dei matrimoni fra cugini [...], avevano riempito i salotti di una turba di ragazzine incredibilmente basse, inverosimilmente olivastre, insopportabilmente ciangottanti” (207); en la parte VII, poco antes de su muerte, Fabrizio se da cuenta de que “l’ultimo Salina era lui” (230). En relación con el mito de las edades de la humanidad recuérdese también cómo, en la parte I, el príncipe había comparado a Garibaldi con el dios Vulcano, y a la hora de su muerte había reconocido que, aunque en un principio había pensado que “i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina” (230), se había equivocado: “L’ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto” (230).

A nuestro parecer, estas referencias al mito de las edades de la humanidad no se reducen a ser meros tópicos literarios, sino que poseen una cierta vitalidad, ya que responden a motivaciones más profundas: a un sentimiento de pérdida del privilegio de clase y de nostalgia por un mundo languideciente que el narrador pone en boca del príncipe.

Por otra parte, los personajes de la novela, en su juventud, se asimilan por un momento a los dioses: esto sucede en algunas escenas que protagonizan el príncipe Fabrizio y particularmente Tancredi y Angelica. En la parte IV, estos experimentan “una felicità che gode a pieno del presente e che si crede eterna, così come la provano Tancredi e

¹⁸ Diodoro Sículo (Biblioteca histórica, libro V), Homero (La Odisea), Ovidio (Las metamorfosis) y Virgilio (Eneida) han recogido numerosos mitos y leyendas relacionados con Sicilia: el rapto de Perséfone, parte de las andanzas de Hércules, la leyenda de Caribdis, de los cíclopes, de Alfeo y Aretusa, de Acis y Galatea, Dédalo, de los lestrigones y los lotófagos.

Angelica” (Salvestroni, 1973, 34); la juventud es la edad del despertar de la sensualidad, de la espera y de la promesa; nimbada por un “stato di grazia” (idem, 36) que la vuelve inconsciente de la muerte.

Volviendo a la descripción de las escenas de caza de la parte III, tras haberse mostrado una faceta paradisíaca de Sicilia, cuando los cazadores llegan a la cima del monte contemplan un paisaje infernal y caótico que es, según el narrador, el aspecto verdadero de la isla:

L’aspetto di un’aridità ondulante all’infinito, in groppe sopra groppe, sconfortate e irrazionali delle quali la mente non poteva afferrare le linee principali, concepite in una fase delirante della creazione; un mare che si fosse pietrificato in un attimo in cui un cambiamento di vento avesse reso dementi le onde. Oltre le colline, da una parte, la macchia indaco del mare, ancor piú duro e infecondo della terra (104).

El mar duro, “infecondo”, es un elemento que aísla, una barrera que convierte Sicilia en un espacio cerrado. Recuérdese que en la novela no aparecen playas ni puertos, con la excepción del pequeño puerto de la parte I, del que ya se ha hablado; no hay salidas. Por ello, la isla sufre un atraso desde el punto de vista intelectual: en una digresión de la parte IV, el narrador nos informa de que a Sicilia no llegaban los libros de Dickens, Eliot, Sand, Flaubert y Dumas debido a varias razones: a “la sua tradizionale impermeabilità al nuovo”, a “la diffusa misconoscenza di qualsiasi lingua”, y a “la vessatoria censura borbonica” (136), de manera que en la isla “Il livello delle letture era quindi piuttosto basso” (141).

La isla sigue funcionando con sus propios códigos y leyes, inmutables a lo largo de los siglos. Sin embargo, según el discurso del príncipe a Chevalley (parte IV), las diferentes civilizaciones que han pasado por la isla han no han penetrado en ella más que de una manera superficial. Por mucho que en el pasado Sicilia haya ocupado un lugar central en el Mediterráneo y que en determinados periodos de la historia viviera momentos

de esplendor, en la novela, sin embargo, aparece como un espacio marginal, el límite del mundo civilizado¹⁹.

El sol, “l'autentico sovrano della Sicilia” (48), es un elemento destructor que anula la voluntad de sus habitantes y determina su estado de ánimo. En los espacios exteriores volatiliza la materia, borra los contornos y crea un ambiente de irrealidad, casi onírico:

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. [...] 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 (48).

En la parte IV, el príncipe le dice a Chevalley: “Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono” (171). Recuérdese cómo en Ricordi d'infanzia Lampedusa se refería a los sicilianos como “*lotus-eaters*” (380). Todo ello nos recuerda al mito de los lotófagos que aparece en la Odisea²⁰.

La tierra siciliana tiene el poder de transformar, o mejor dicho, de degenerar, lo que viene de fuera. En primer lugar, el “*habitat* molliccio della società palermitana” (21) ha transformado la herencia genética materna del príncipe, es decir, su “propensione alle idee astratte” (21), en “prepotenza capricciosa, perpetui scrupoli morali e disprezzo per i suoi parenti e amici che gli sembrava andassero alla deriva nel lento fiume pragmatistico siciliano” (21-2). Al trasplantarlas en la tierra siciliana, las rosas Paul

¹⁹ En las lecciones sobre literatura francesa, Lampedusa se refiere a Sicilia como “questa Thule australe” (Opere, 1997, 1387).

²⁰ Según Buzzi (Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 1984, 121-2), el mito de “una Sicilia adormentata, orgogliosa, irriducibile, impenetrabile, refrattaria, del paesaggio condizionante, della spietatezza delle stagioni intense, senza sfumature, senza scampo [...], lo troviamo in diverse proporzioni e con diverse accentuazioni in tutti gli scrittori siciliani che contano qualcosa”.

Neyron que el príncipe había comprado en París “erano degenerate: eccitate prima e rinfrollite dopo dai succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse da lugli apocalittici”, convirtiéndose en una especie de “cavoli di color carne” (23). En un tono menor, cómico, la deformación abarca los objetos y hechos más cotidianos: en la parte III, el príncipe recuerda cómo durante el día del referéndum, algunos eufóricos votantes “cantavano alcune strofe della ‘Bella Giguogin’ transformate in nenie arabe, sorte cui deve soggiacere qualsiasi melodietta vivace che sia cantata in Sicilia” (108); antes de entrevistarse con don Calogero, el príncipe “Si unse i capelli con il *lemo-liscio*, il *Lime-Juice* di Atkinson, densa lozione biancastra che gli arrivava a cassette da Londra e che subiva, nel nome, la medesima deformazione etnica delle canzoni” (122). En el plano ideológico-político, el príncipe se refiere a Sicilia como “il paese degli accomodamenti, non c’era la furia francese” (45). Incluso el suntuoso estilo barroco, importado, resulta malogrado en la isla (Orlando, 1998, 91): la fuente del jardín del palacio de Donnafugata está tallada por “uno scalpello inesperto ma sensuale” (77); en la parte IV Tancredi, Cavriaghi y Chevalley pasan frente a un “divertente palazzo con la facciata adorna di maldestri bugnati” (164)²¹.

De la influencia funesta de la isla solo se puede escapar, según el príncipe, abandonándola cuando todavía se es joven. De hecho, los personajes que triunfan en la novela son aquellos que han sido educados o que han viajado fuera de Sicilia, como Angelica. Por el contrario, recuérdese que Concetta, que según Tancredi es siciliana “sino al midollo delle ossa” (160), se ha educado en un convento siciliano.

4.3.3. El otro mundo: el espacio exterior a la isla

²¹ En su *Carrusel siciliano* (1984, 44-5), Lawrence Durrell muestra otra vez su sorpresa ante este curioso estilo: “sentía el deseo de contemplar por primera vez ese curioso bastardo arquitectónico que es el barroco siciliano [...]. Esperas encontrarte con el infierno, pero te encuentras con algo celestial, algo tan fervoroso como los mismos sicilianos”.

Al otro lado del mar se encuentra el mundo del continente. Nápoles, capital del reino de las Dos Sicilias y sede de la monarquía borbónica, es mencionada repetidas veces en el texto: es el espejo en que se mira Palermo. Constituye el refugio de los curas y los nobles ante la llegada de los garibaldinos. Dado que en Palermo no hay actividad comercial, en la parte VI las aristócratas tienen que encargarse a Nápoles los vestidos que lucirán en el baile del palacio Ponteleone; a esta ciudad también se desplaza Fabrizio para una visita médica. Sin embargo, también Nápoles está representada como un espacio caótico: una “città paranoica” donde se oye un “vociò incessante” (225). Los espacios del reino borbónico se caracterizan por una mezcla de magnificencia, suntuosidad y desorden urbanístico.

A Palermo se oponen también otras ciudades mencionadas en el texto. París —y en general, Francia— y Londres son los centros de gravedad de un mundo considerado como más avanzado. París, donde le fue concedida a don Fabrizio la medalla por el descubrimiento de dos pequeños planetas y desde donde le llega la revista sobre astronomía a la que está suscrito, es la ciudad de la ciencia y de la literatura: “Gli ritornò in mente un verso che aveva letto per caso in una libreria di Parigi sfogliando un volume di non sapeva più chi, di uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana” (39); también es el espacio del erotismo y de la aventura amorosa. Por otra parte, Francia es también el punto de referencia político, el centro de irradiación de las ideologías y tendencias políticas que afectan a Sicilia. Rusia, “amica ma lontana” (182), también se tiñe del discurso político. Londres, “quella città eretica” (30), es la ciudad a la que ha huido Giovanni, el hijo más querido del príncipe. En comparación con Nápoles, París y Londres, observamos que la capitalidad de Palermo se reduce a ser centro y sede de una iglesia opresora y retrógrada.

Sicilia se opone también a la Italia del norte. Dicha oposición queda establecida a través de los personajes: primero a través de Cavriaghi (parte II); después, de una manera más explícita, en el discurso entre el príncipe y Chevalley (parte IV), de modo que “La

separazione netta in due gruppi [...] contrasta con la presunta unità politica” (Mussarra, en Mussarra y Vanvolsem eds., 1991, 74).

Al igual que los personajes, los espacios se oponen por su tamaño: los espacios de la isla (pero también los espacios peninsulares pertenecientes al Reino de las Dos Sicilias, como el fastuoso palacio de Caserta, con sus “interminabili sale di architettura magnifica e di mobilio stomachevole” [26]) se caracterizan por sus grandes dimensiones. Según Cavriaghi, el palacio de Donnafugata es tan grande como la catedral de Milán (161). Por el contrario, los espacios de la Italia del norte se caracterizan por sus dimensiones más reducidas y por su mediocridad: para el príncipe Fabrizio Turín, la capital del Reino de Cerdeña, es una “piccola capitale fuor di mano” (28); en la parte IV, Tancredi describe Milán como “un paesaccio dove per mangiare un piatto di maccheroni bisogna pensarci una settimana prima” (160); Cavriaghi, más explícito, le devuelve a Tancredi la ofensa, refiriéndose a Sicilia como “questo porcile” (160-1). En la parte IV, Chevalley añora “la propria vignicciuola, il suo Monterzuolo vicino a Casale, brutto, mediocre, ma sereno e vivente” (175).

CAPÍTULO 5
MITO Y SÍMBOLO EN LA SICILIA LAMPEDUSIANA

Hubo quienes compararon el Mediterráneo con una enorme esponja que habría absorbido todo el saber humano. Puede ser que el Mediterráneo sea eso: una enorme esponja

Matvejevic, Breviario mediterráneo, 1991, 89

5.1. El Gatopardo

Cabe preguntarse, para recapitular, cuál es la verdadera Sicilia de El Gatopardo. A lo largo del texto se han entrevisto diferentes imágenes de la isla, a veces incluso contradictorias: desde el paisaje infernal hasta el paraíso pagano; desde los espacios de vitalidad y exuberancia hasta los espacios de aridez y muerte. Recuérdese cómo el príncipe describe la isla a Chevalley en la parte IV: “questo paese che a poche miglia di distanza ha l’inferno attorno a Randazzo e la bellezza della baia di Taormina” (172).

Por encima de todo, es un espacio de soledad; su organización en forma de cajas chinas así lo revela: dentro de la isla, las poblaciones permanecen aisladas entre sí; las casas-fortaleza defienden del exterior a los personajes de la familia. Los personajes son también islas, seres que sufren la incomunicación y la soledad, y que guardan sus secretos en cajas y cajones, que a su vez son también símbolos de lo cerrado. En la parte IV, el príncipe le cuenta a Chevalley que el carácter de los sicilianos está condicionado por “una terrificante insularità di animo” (173).

La isla es un espacio cerrado organizado en forma de círculos concéntricos: en la periferia, la circunferencia exterior, se hallan villa Salina y Palermo, dispuestas a defenderse. El sentido simbólico de la isla converge así con el del círculo, que se define a partir de su centro: el viaje a Donnafugata consiste en un movimiento de la costa al interior de la isla, y Donnafugata asume claramente el simbolismo del centro. El paso por el puente, los rituales de bienvenida, de acceso a la casa, y por último al convento componen una serie de ritos de tránsito desde el espacio profano hasta el espacio sagrado. Nótese además cómo Donnafugata es el único espacio en que aparece el agua viva, que sale de una hermosa fuente barroca hecha de conchas, náyades, tritones y monstruos marinos. Aparece también, en forma de rocío, en el paisaje que rodea Donnafugata, en el episodio de la caza, y por último en el baño del príncipe a su llegada a la casa, baño que constituye parte del ritual de entrada y toma de posesión. En estos últimos casos, el agua forma parte de escenas en las cuales, como se recordará, hay un clima erótico o sensual. El agua, un bien tan escaso en la isla que puede considerarse como un verdadero tesoro, está presente en Donnafugata con sus valores simbólicos de vida y renovación.

En cuanto a la dimensión mítica, vemos que en la trama de la novela se cruzan dos argumentos en los que se podrían ver ecos míticos. Relacionado con la mitología de la isla estaría el motivo de la conquista del tesoro. Pero este motivo asume en la novela una doble dirección, lo cual genera una vez más ambigüedad: por un lado se halla el tesoro que posee la aristocracia, que consiste en el título, la nobleza de espíritu, el

refinamiento, etc. Todos estos valores están simbolizados por la casa, que está defendida por el administrador Onofrio Rotolo, por los guardas, por Concetta y por Maria Stella, y que es asediada y finalmente conquistada por Calogero y Angelica. Pero hay otro tesoro: la dote de Angelica, que conquista a su vez Tancredi (recuérdese cómo esta aparecía en la parte IV [132, 142] como una alegoría de la tierra siciliana), y que le permite reconstruir su casa, recuperar su posición social y desarrollar su carrera política.

Pero el elemento mítico más importante es la visita de Chevalley al príncipe con su propuesta de que participe en el senado. Constituye la variante del mito civilizador del Robinsón²²: Chevalley quiere llevar de una vez por todas la civilización y el progreso a la isla; pretende ordenar y “cosmizar” (Eliade, 1998, 27) la isla de los salvajes (como, según nos informa el narrador en la parte VIII, también había intentado, en otro ámbito, el cardenal de Palermo, que había estado muchos años esforzándose por “far lievitare la pasta inerte e pesante della spiritualità siciliana in generale e del clero in particolare” [253]). En un primer momento, Chevalley se enfrenta con el aspecto más salvaje de la isla, pero en un segundo momento se encuentra con Francesco Paolo, el hijo del príncipe, de “aspetto composto e onesto” (163) y con el lujo del palacio. Más adelante, el príncipe le informa de que “Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee” (170). Así que la isla posee una antiquísima civilización, en la que campan por sus fueros brigantes y asesinos mafiosos, que hunde sus raíces en la era del mito; civilización que, cerrada sobre sí misma, orgullosa y arrogante, se niega a cambiar.

Con la visita de Chevalley, el tiempo lineal, histórico, del progreso, entra en colisión con el tiempo cíclico de la isla. Sin embargo, Chevalley fracasa en su tentativa de salvar la isla: el príncipe rechaza su oferta y sucumbe ante la isla de los lotófagos que a la hora de su partida le muestra su realidad: “Chevalley era solo [...]. Guardò; dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile” (178).

²² Mito al que hace referencia Lampedusa en sus lecciones sobre literatura inglesa (823-4).

5.2. La sirena

Para estudiar la dimensión mítica en el espacio de El Gatopardo consideramos conveniente tener en cuenta también el cuento La sirena, que profundiza y aporta una luz nueva a las imágenes de Sicilia como paraíso terrenal y morada de los dioses que ya habían aflorado en la novela. Constituye la apertura de Lampedusa al sentido de lo sobrenatural (que ya había aparecido en El Gatopardo, por ejemplo en las remotas habitaciones del palacio de Donnafugata) y al estrato mítico de Sicilia. En el relato, además, aparece en primer plano un elemento que en El Gatopardo está prácticamente ausente: el mar de Sicilia; según el profesor La Ciura, el protagonista del relato, “il più colorito, il più romantico di quanti ne abbia visti” (407-8).

La narración abarca desde finales de otoño de 1938 hasta el fin de la guerra; está dividida en ocho secuencias. Estas están narradas desde un punto de vista interno, en primera persona, por Paolo Corbèra di Salina, el último descendiente de la familia Salina, que trabaja como periodista en el diario La Stampa en Turín.

Según Perrus (“Notes de lecture sur *Lighea*”, en CIRMI, Aggiornamento, 1978, 23-6, en Reale, Sirene siciliane, 1986, 77), los encuentros de Paolo y del anciano helenista La Ciura constituyen las etapas de un proceso de iniciación hacia la revelación del conocimiento y de lo sobrenatural.

La primera secuencia se desarrolla en la brumosa ciudad de Turín, durante el otoño. En una retrospectiva se narra la crisis que lleva a Paolo a apartarse del mundo: una de sus amantes (que no tiene nombre, sino número: es la “tota n. 1” [400]), movida por los celos, le había abandonado tras una violenta escena. Este descendiente de la familia Salina nos es presentado en un sórdido ambiente que es la antítesis de la villa Salina de El Gatopardo. El comportamiento de Corbèra, pendiente del precio de un simple jersey

(“Non la ho vista mai più come non ho più rivisto un ‘pull over’ di cascemir nero che mi era costato un occhio”, [400]), se asemeja al que, según el príncipe Fabrizio, habría de mostrar su nieto Fabrizietto en la parte VII de El Gatopardo: con sus “istinti goderecci, con le sue tendenze verso l’eleganza borghese” (230), Fabrizietto “avrebbe avuto dei ricordi banali” (230). A Paolo Corbèra le queda únicamente la nobleza del nombre como una palabra vacía. Incluso posee un papel secundario en la narración, ya que es un mero interlocutor, el aprendiz de un saber del que, al concluir el relato, no se sabe qué provecho le ha podido reportar.

Tras la desagradable escena, Paolo Corbèra decide retirarse del mundo por un tiempo, para lo cual elige un sórdido y oscuro café, “un Ade” formado por “esangui ombre”, “vane apparenze”, “spettri”, “larve” (401), donde conoce a un extraño personaje que en la narración cumple el papel de iniciador: “un signore di età molto avanzata, infagottato in un cappotto vecchio con colletto di un astrakan spelacchiato” (402).

Más adelante, Paolo viene a saber que este extraño personaje es el senador La Ciura, uno de los helenistas más eminentes del mundo. El senador, por su parte, también reconoce en el apellido de Paolo a una de las más ilustres familias sicilianas, por las que siente admiración, ya que, como le dice a Paolo, las familias aristócratas poseen una memoria y son “quanto di meglio, voialtri, possiate raggiungere in fatto d’immortalità fisica” (406). El senador también le atribuye algún conocimiento de la antigua civilización griega, no por haber estudiado, sino por su origen siciliano: ““mi sembra di aver capito che tu, come capita ad alcuni siciliani della specie migliore, sei riuscito a compiere la sintesi di sensi e di ragione”” (417); a los ojos del profesor, todos estos rasgos convierten a Paolo en un ser digno de ser iniciado en el conocimiento.

El profesor trae a colación el tema de Sicilia. A pesar de que, según afirma, en la isla nunca sucede nada bueno, es una hermosa tierra donde “Gli Dei vi hanno soggiornato”, y donde quizá “negli Agosti inesauribili vi soggiornano ancora” (407). Movidos por la nostalgia, ambos personajes hablan de la Sicilia eterna,

del profumo de rosmaryno sui Nèbrodi, del gusto del miele di Melilli, dell'ondeggiare delle messi in una giornata ventosa di Maggio come si vede da Enna, delle solitudini intorno a Siracusa, delle raffiche di profumo riversate, si dice, su Palermo dagli agrumeti durante certi tramonti di Giugno. Parliamo dell'incanto di certe notti estive in vista del golfo di Castellammare, quando le stelle si specchiano nel mare che dorme e lo spirito di chi è coricato riverso fra i lentischi si perde nel vortice del cielo mentre il corpo, teso e all'erta, teme l'avvicinarsi dei demoni (407).

Cuando la relación entre ambos personajes se estrecha, el profesor invita a su casa a Paolo. La secuencia que allí se desarrolla es la preparación a la revelación. El profesor le ofrece vino resinoso chipriota, lukums turcos, más unos dulces torineses "più razionali" (412); después le conduce a su estudio, una especie de templo consagrado a la cultura griega, en el que hay fotografías de estatuas de tamaño natural, ánforas y cráteras antiguas. Llama la atención de Paolo una vieja fotografía en la que se ve a un joven "quasi nudo, dai ricci capelli scomposti, con una espressione baldanzosa sui lineamenti di rara bellezza" (413). Paolo comprende que se trata del propio profesor, que cuando era joven "era stato un giovane dio" (413). Al igual que en El Gatopardo, en este relato también hay una clara relación entre la juventud y la inmortalidad.

Días más tarde, Paolo invita a cenar al profesor a su apartamento. Allí, mientras comen erizos de mar y beben vino del Etna conversan sobre Sicilia y sobre Augusta, que según el profesor es el lugar más bello de la isla, desde cuya costa el mar aparece "calmo, possente, davvero divino. È uno di quei luoghi nei quali si vede un aspetto eterno di quell'isola" (416).

Durante la última cena que el profesor ofrece a Paolo, tiene lugar la revelación. La Ciura le cuenta que en 1887, cuando tenía veinticuatro años, se hallaba en Catania preparando una oposición a la cátedra de literatura griega de la Universidad de Pavía. Hacía un calor terrible a causa de las emanaciones del Etna, y La Ciura estaba por volverse loco cuando un amigo le ofreció una casa que poseía en Augusta.

La Ciura decide ir. La casa era sobria como la celda de un eremita; un espacio preparatorio a la iniciación espiritual: “Dietro la casa un albero di fico e un pozzo. Un paradiso” (420). Con su árbol y su pozo cercanos, este lugar participa del simbolismo del centro ya que se asimila al arquetipo del templo (Eliade, 1998, 132-6). En el relato, este es el auténtico espacio sagrado de la isla, donde también el tiempo adquiere otra dimensión; es un tiempo sagrado. La Ciura le cuenta a Paolo que “Quelle settimane di grande estate trascorsero rapide come un solo mattino; quando furono passate mi accorsi che in realtà avevo vissuto dei secoli” (427).

La soledad, el silencio, el estudio, la alimentación frugal a base de pan, pasta, verdura y aceite; el calor, que aunque violento, producía “una sorta di sommessa euforia” (420), y el sol, que “si accontentava di essere un ridente se pur brutale donatore di energie, ed anche un mago che incastonava diamanti mobili in ogni più leve increspatura del mare” (420), son los elementos preparatorios a la ascesis y a la revelación.

Al amanecer, el joven La Ciura solía leer textos griegos en voz alta, lo que tenía el poder de actuar como una invocación a lo sobrenatural:

ogni libro sembrava [...] una chiave che mi aprisse il passaggio ad un mondo del quale avevo già sotto gli occhi uno degli aspetti più maliosi. Spesso mi capitava di scandire ad alta voce versi dei poeti e i nomi di quegli Dei dimenticati, ignorati dai più, sfioravano di nuovo la superficie di quel mare che un tempo, al solo udirli, si sollevava in tumulto (421).

La hierofanía, es decir, la aparición de la sirena Lighea, tiene lugar a las seis de la mañana del 5 de agosto (como nota Reale [1986, 33], en el meridiano del año, “che come l’ora del mezzogiorno, sacra a Pan, rappresenta il momento dell’eternità”), y la historia del encuentro amoroso se desarrolla en las tres semanas centrales de agosto: entre el día seis y el veintiséis.

Su aparición es para Corbèra como un sortilegio; en primer lugar, por su sonrisa, que expresaba “una quasi bestiale gioia di esistere, una quasi divina letizia” (421); en segundo lugar, por su perfume, “un odore magico di mare, di voluttà giovanissima” (422); y en tercer lugar, por su voz, “un po’ guturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli; come sfondo alle parole in essa si avvertivano le risacche impigrite dei mari estivi, il fruscio delle ultime spume sulle spiagge, il passaggio dei venti sulle onde lunari” (422).

Según La Ciura, la sirena era una bestia y al mismo tiempo una immortal (425): es un arquetipo que reúne valores contrarios, ya que representa a la vez vida y muerte, juventud y eternidad, inocencia y sabiduría.

A finales de agosto, antes de marcharse, Lighea le dice al joven La Ciura que cuando esté cansado de vivir, podrá llamarla y reunirse con ella en las profundidades del mar, y alcanzar así la immortalidad (425).

Tras relatar esta historia al joven Corbèra, el senador se despide de él. Al día siguiente debía realizar un viaje en barco hacia Lisboa. Paolo lee en el periódico la noticia de que el ilustre senador, tras sufrir un accidente, se había ahogado en el mar. En su testamento, dejaba a Paolo una crátera griega con las figuras de unas sirenas y la fotografía de la Coré de la Acrópolis. Pero en el transcurso de la guerra, las bombas destruyen la casa de Paolo, y con ella los objetos legados por senador.

Recapitulando lo dicho acerca de las imágenes de Sicilia en Lampedusa, parece que en definitiva nos hallamos ante un símbolo vivo, dinámico, en el que coinciden los contrarios, ya que abarca las significaciones y las imágenes más diversas. Según Eliade, precisamente uno de los rasgos característicos del símbolo es “la simultaneidad de los distintos sentidos que revela” (Tratado de historia de las religiones, 1981, 450); el símbolo “identifica, asimila, unifica planos heterogéneos y realidades aparentemente irreducibles” (idem, 455). Como afirma Anne Meistersheim (“Figures de l’iléité, image

de la complexité”, en Daniel Reig ed., Ile des merveilles: mirage, miroir, mythe, 1997, 112-3), la mejor manera de abordar el tema de la isla es admitir que esta no posee un significado unívoco, sino que es un concepto ambivalente.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

Tras un análisis académico exhaustivo realizado por medio de una serie de procedimientos e instrumentos teóricos rigurosos, hemos de concluir, paradójicamente, que la obra no tiene conclusión, de modo que la tarea de lectura crítica de El Gatopardo no se agota aquí. Nos damos cuenta de que podía haber continuado; somos conscientes de que han quedado cabos sueltos que se convierten en otras posibilidades interpretativas.

Creemos que esto se debe, en parte, a la manera en que está construido el sistema simbólico del texto: este consiste en el entrecruzarse de una serie de isotopías semánticas que componen un riquísimo juego de resonancias, y que convierten la novela en una máquina de generar sentidos. De manera que el texto es abierto y ambiguo. Nosotros quisiéramos insistir en el hecho de que en El Gatopardo la ambigüedad, heredera de las nociones de relativismo y perspectivismo características de la novela contemporánea, era uno de los fines de Lampedusa, y responde a una cosmovisión y a una concepción de la literatura muy determinadas.

En El Gatopardo, en múltiples ocasiones el lector cree aprehender una verdad, una clave para entender el texto (al igual que hace Fabrizio respecto de la historia), pero unas páginas más adelante se encuentra con la refutación o la puesta en cuestión de dicha verdad: el texto no se deja apresar.

Estamos de acuerdo, por consiguiente, con la premisa de la que Salvestroni parte en su trabajo crítico sobre El Gatopardo (1979, 30): la novela está construida sobre la alternancia de sentimientos, deseos e ideas opuestos que se desarrollan en la conciencia de los personajes sin llegar nunca a una conclusión. De modo que aislar de su contexto una afirmación, una frase o una idea, y elevarla al nivel de hipótesis de la novela resulta muy arriesgado, ya que el texto puede proporcionar unas páginas más adelante una tesis opuesta que contradice a la anterior. El relativismo y la ambigüedad son, pues, elementos estructurales del texto.

Otra cuestión sobre la que es preciso volver es la de la adscripción de El Gatopardo a la categoría de novela histórica, sobre la que tanto ha debatido la crítica lampedusiana. Para ello nos será útil referirnos una vez más a los escritos de Lampedusa sobre Stendhal, que nos ayudan a definir el texto: Lampedusa afirma que La Cartuja de Parma y Rojo y negro son textos poliédricos, es decir, que son capaces de ofrecer diversas caras al lector, lo que les confiere la condición de obras “di assoluto primo piano”. Ambas pueden ser consideradas como obras históricas, y en ellas se encuentra “tutto: i moventi, gl’impulsi e le resistenze, la ricchezza culturale, gli sfasamenti, gli scricchiolii, il senso di aurora, la ‘couleur du temps’ di quel vitale crocicchio della storia francese”. Pero las dos grandes obras de Stendhal poseen también otra dimensión: la lírica. Y si el lector sigue girando alrededor de ellas, se encuentra con la dimensión psicológica de los personajes, que muestra “i propri anditi segreti, le proprie contraddizioni, le sfumature innumerevoli nelle quali si atteggia una personalità, esponendo senza iattanza la propria virtù, senza ritegno le proprie pecche” (Letteratura francese, Opere, 1997, 1765-7).

De igual manera, El Gatopardo es un poliedro que no se puede reducir ni al discurso intimista ni al discurso histórico. Es decir, consideramos que El Gatopardo es una novela histórica, y con Orlando, podríamos especificar que se trata de un “romanzo storico moderno del sottogenere di memoria personale” (1998, 154), que es tal y como Marguerite Yourcenar concibe la novela histórica en el siglo XX: “immerso in un tempo ritrovato, presa di possesso d’un mondo interiore” (Carnets de notes de “Mémoires d’Hadrien”, Oeuvres romanesques, 1982, 527, cit. Orlando, 1998, 22). Pero El Gatopardo es más que esto: es una novela que lo engloba “todo”, y que es también metahistórica, ya que llega a crear un modelo de comprensión del mundo tan poderoso que a su vez se convierte en instrumento de interpretación de la realidad, como se ha visto en el capítulo sobre la recepción del texto.

Al lector español, la hazaña garibaldina y el proceso de unificación italiana no le resultan tan familiares como al lector italiano, por lo que quizá se le escapen muchos matices del discurso histórico. Pero es indudable que podrá apreciar una gran parte de

los valores de la novela. Podrá casi oler y tocar el espacio, percibir su textura particular; la pátina de polvo de las habitaciones desiertas del palacio de Donnafugata, el resplandor de los marcos dorados de los cuadros en las habitaciones, la luz blanquecina del siroco y de las noches claras y estrelladas, limpias por el viento. También podrá recordar a los personajes por su mirada: a Fabrizio por su mirada severa y penetrante, a Concetta por su mirada altiva y a la vez tímida, a Tancredi por su mirada brillante y burlona, al padre Pirrone por su mirada indulgente y bondadosa, a Paolo por su inexpresividad, a Calogero por su mirada ávida y sagaz, a Angelica por su mirada sensual y triunfal.

En una digresión de Lampedusa en la lección dedicada a Charles Dickens, afirma que a algunos escritores les ha sido concedida “la facoltà di creare dei mondi” con obras que poseen un paisaje particular y que son capaces de seguir viviendo más allá de sus creadores, ya que están iluminadas por una luz propia:

il sole mediterraneo di Ulisse, l’afa implacabile della Mancia, le foreste della Francia carolingia, i salotti di Parigi, le nevi sulle quali si dà caccia ai lupi od ai francesi, i tranquilli parchi inglesi, i “monti sorgenti dall’acque”, le vie tortuose e strette di Angoulême: i paesaggi dei mondi di Omero, di Cervantes, dell’Ariosto, di Proust, di Tolstoj, della Austen, di Fielding, di Manzoni, di Balzac.

[...]

Tutti gonfi di linfa vitale, tutti immortali (Letteratura inglese, Opere, 1997, 1020-1).

Cuando escribió estas líneas, Lampedusa no podía imaginar que un día pudieran servir para definir su propia novela, actuando casi como una profecía. Tomando prestadas algunas de sus palabras, podemos afirmar que la Sicilia de Lampedusa es otro de esos mundos que viven con luz propia, independientemente de su creador.

CAPÍTULO 7
BIBLIOGRAFÍA GENERAL

7.1. Bibliografía crítica sobre Giuseppe Tomasi di Lampedusa

ALICATA, Mario

1959 “Il Principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano”, Il Contemporaneo, abril, 11-23, en Samonà, 1975, 375-7.

ARAGON, Louis

1959 “Un grand fauve se lève sur la littérature: Le Guépard”, Lettres Françaises, diciembre, 17-23, en Bertone, 1995, 209-12.

1960 “‘Il Gattopardo’ e ‘La Certosa’”, Lettres françaises, 18 de febrero de 1960, trad. en Rinascita, 30 de marzo de 1960, en Samoná, 1975, 387-94.

ASOR ROSA, Alberto

1998 “Il Gattopardo”, La Repubblica, 20 de septiembre.

AUGERI, C.A.

1972-3 “Revisione critica e sociologica de Il Gattopardo”, Annali, 1972-3, 2, 73-103.

BALDACCI, L.

1963 “Tomasi di Lampedusa”, Letteratura e verità, Nápoles, Ricciardi, 222-7 (1959).

BANTI, Anna

1961 “Il ‘caso’ del Gattopardo”, Opinioni, Milán, 187-195 (1959).

BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio

1959 “Giuseppe Tomasi di Lampedusa: *Il Gattopardo*”, Il Verri, febrero, 85-8.

BARILLI, Renato

1964 “Il Gattopardo”, Il Mulino, 88, abril, 404-10 (1959).

BARONI, Giorgio

1995 “Simboli, scaramanzie e presagi nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa”, Humanitas, 1995, 5-6, 843-54.

BARTHOUIL, G.,

1989 “Leopardi et Lampedusa ou la palinodie”, Italianistica, 2-3, mayo-diciembre, 395-407.

BASSANI, Giorgio

1958 “Prefazione” a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Il Gattopardo, Milán, Feltrinelli, 7-13, en Samonà, 1975, 399-400.

1959 “Lettera al Direttore”, Il Giorno, 10 de marzo, en Samonà, 1975, 379.

1961 “Prefazione” a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, I Racconti, Milán, Feltrinelli, en Samonà, 1975, 399-400.

1970 “Siamo tutti siciliani” (Entrevista a cargo de Giuseppe Servello), Giornale di Sicilia, 13 de enero, en Samonà, 1974, 219-20.

BAZLEN, Roberto

1968 “Tomasi di Lampedusa” (Carta de Bazlen a Sergio Solmi, 7 de mayo de 1959), en Lettere editoriali, Milán, Adelphi, 37-8, en Bertone, 1995, 92-3.

BELLONCI, Goffredo

1958 “La rivoluzione del Gattopardo”, Il Messaggero, 27 de diciembre, en Samonà, 1975, 369-70.

1961 “I ‘Racconti’ di Lampedusa”, Il Messaggero, 6 de septiembre, en Samonà, 1975, 402-3.

BERNARI, Carlo

1973 “La ‘pugnalata’ o del gattopardismo”, Non gettate via la scala, Milán, Mondadori, 113-8 (1970).

BERTONE, Manuela

1995 Tomasi di Lampedusa, Palermo, Palumbo.

1998 “Autobiografismo e intertestualità. ‘Ricordi d'infanzia’ di Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, Novecento (Culture italiane contemporaine. Cahiers du Cercic), 1998, 21, 201-29.

1999 “Le ragioni del metodo: Tomasi di Lampedusa e i maestri del romanzo europeo”, en Tedesco (ed.).

BIAGIO DELLA PURIFICAZIONE, Fra

1685 Libro della vita dell'insigne Servo di Dio D. Giulio Tomasij e Caro, Roma, Vannacci, en Vitello (1987, 286-7).

BIASIN, Gian Paolo

1991 “Un goloso saggio”, I sapori della modernità, Bologna, Il Mulino, 95-112.

1963 “The prince and the siren”, Modern Language Notes, 78, 31-50.

BLASUCCI, Luigi

1959 “Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*“, Belfagor, enero, 117-21.

1961 “I racconti di Lampedusa”, La Stampa, 15 de julio.

BO, Carlo

1958 “La zampata del Gattopardo”, La Stampa, 26 de noviembre, en Samonà, 1975, 362-3.

BOCELLI, Arnaldo

1961 “Il mondo del Gattopardo”, Il Mondo, 17 de octubre, en Samonà, 1975, 403-5.

1969 “Perchè il successo del ‘Gattopardo’”, La Stampa, 2 de enero, en Samonà, 1975, 421-2.

1977 “Il Gattopardo”, Letteratura del Novecento, Catalnissetta-Roma, Sciascia, 332-337 (1959).

BOTTINO, Giannino

1973 Saggio su *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Génova, Realizzazioni Grafiche Artigiana.

BRAMANTI, Vanni

1988 “Rileggendo ‘Il Gattopardo’”, Studi Novecenteschi, vol. 15, n. 36, 323-348.

BUFALINO, Gesualdo

1983 “A caccia del *Gattopardo* nelle bandite del principe”, Qui Touring, abril, n. 12-13, 28-32.

BUZZI, Giancarlo

1984 Invito alla lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Milán, Mursia (1973).

CADIOLI, Alberto

1981 “Una narrativa da centomila copie”, L’industria del romanzo, Roma, Editori Riuniti, 66-85.

CAPUTO, Rino

1975 “Un tema di politica culturale degli anni 60’: ‘Il Gattopardo’”, Studi Novecenteschi, 10, 34-55.

CARA, Domenico

1959 "Il Gattopardo", Città di vita, marzo-abril, 251.

CARDONA, Caterina, ed.

1987 Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare: Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Alessandra Tomasi Wolff, Palermo, Sellerio.

CARINI, E.

1991 Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Il Gattopardo, Turín, Loescher.

CARONIA, Sabino, ed.

1995 1986-1957, Licy e Il Gattopardo: Lettere d'amore di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Roma, Ed. Associate.

CASNATI, Francesco

1959 "Il Gattopardo", Vita e pensiero, marzo, 212-5.

CAVICCHIOLI, Sandra, ed.

1997 Le sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa, Bologna, CLUEB.

CIRRMI, eds.

1978 Aggiornamento, París.

CITATI, Pietro

1961 "Torna la grazia del 'Gattopardo'", Il Giorno, 11 de julio, en Samonà, 1975, 401-2.

CONSOLO, Vincenzo

1986 “Prefazione” a Basilio Reale, Sirene siciliane, 9-14.

CONTINI, Gianfranco

1969 “Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, La letteratura dell'Italia unita, Florencia, Sansoni, 887, en Samonà, 1975, 421.

COVA, Paola

1991 “‘La Chartreuse de Parme’ et ‘Le Guépard’”, Stendhal Club: Revue Internationale d'Etudes Stendhaliennes, vol. 33, n. 132, julio, 280-86.

DARDANO, Maurizio, y TRIFONE, Pietro eds.

1995 La sintassi dell'italiano letterario, Roma, Bulzoni.

DAVID, Michel

1966 “Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, La psicanalisi della cultura italiana, Turín, Boringhieri, 539-45.

DE LIBERO, Libero

1960 “Una favola moderna”, Paese Sera, 17 de abril, en Samonà, 1975, 395-6.

DE PRESSAC, Jacques

1962 Lighea e altri Racconti. Riflessioni sull'arte di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, París, en Samonà, 1975, 405-9.

DE ROBERTIS, G.

1962 “Il Gattopardo”, Altro Novecento, Florencia, Le Monnier, 325-328 (1959).

DE ROSA, Giuseppe

1959 “Il Gattopardo”, La civiltà cattolica, abril, 169-82.

DI BENEDETTO, A.,

1993 “Giuseppe Tomasi di Lampedusa e la letteratura (vedute parziali)”,
Giornale storico della letteratura italiana, 170, 38-65.

DIPACE, A.

1971 Questione delle varianti del Gattopardo, Roma, Argileto, en Bertone,
1995, 132.

DI PAOLO, Maria Grazia

1993 “For a New Reading of Lampedusa’s ‘Lighea’”, Merveilles and Contes,
vol. 7, n. 1, mayo, 113-32.

DI PASQUALE, Giulia

1991 “Il ‘sonno’, la Sicilia e i Siciliani tra Brancati e Lampedusa: ipotesi per
un raffronto”, en Mussarra y Vanvolsem (eds.), 101-11.

DI SAN LAZZARO, Giuliano

1959 “La Sicilia e di moda in Francia”, Il Tempo, 16 de diciembre, en Samonà,
1975, 386.

DONI, Rodolfo

1981 “Lo spirito religioso nel *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa”,
Humanitas: Rivista bimestrale di Cultura, vol. 36, n. 1, febrero, 64-78.

DUNCAN, Derek

1993 “Lifting the Veil: Metaphors of Exclusion in *Il Gattopardo*”, Forum for
Modern Language Studies, vol. 29, n. 4, octubre, 323-34.

ECO, Umberto

- 1997 Apocalípticos e integrados, Barcelona, Tusquets, 127-140 (1964).
- ESKIN, S.G.
- 1962 “Animal Imagery in *Il Gattopardo*”, Italica, 39, 189-94.
- FALQUI, Enrico
- 1959 “Il ‘Gattomorto’”, Il Tempo, 30 de mayo, en Samonà, 1975, 382-4.
- FAVA GUZZETTA, Lia
- 1991 “Prosa d’arte nel ‘Gattopardo’”, en Mussarra y Vanvolsem (eds.).
- FELCINI, Furio
- 1968 “Dieci anni del ‘Gattopardo’ (Bilancio e prospettive)”, Cultura e scuola, marzo, 55-66.
- 1988 “Gattopardo (El)”, Bompiani Diccionario Literario. Apéndice de obras, Tomo I (A-LL), Barcelona, Hora, 1988 (trad. de “Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, Letteratura italiana. I contemporanei, vol III, Milán, Marzorati, 1969, 249-66).
- 1979 “In margine al ‘Gattopardo’ e alla sua fortuna (Vent’anni del romanzo lampedusiano)”, Otto/Novecento, 5-6, 185-206.
- FELTRINELLI, Inge
- 1989 “E alla fiera del best spunta il signor long-seller”, Corriere della Sera, 9 de julio.
- FORSTER, E. M.
- 1966 “Introduzione” a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Two Stories and a Memory, Harmondsworth, Penguin Books, trad. de Archibald Colquhoun, en Samonà, 1975, 415-7.
- FORTINI, Franco

1987 “Contro ‘Il Gattopardo’”, Saggi italiani (2 vols.), Milán, Garzanti, 261-271 (1959).

FRAGALE, Antonino

1995 “L’implicito del Gattopardo”, en Aurelio Rigoli (ed.).

GAGGIO, Paola

1992 Perchè tanto Gattopardo?, Milán, Guido Miano.

GALLO, Francesco

1984 “Frammenti classici in De Roberto e Lampedusa: ‘L’ebbrezza’ e ‘Lighea’”, en Zappulla-Muscara (ed.).

GILMOUR, David

1994 El último Gatopardo, Madrid, Siruela.

GUGLIELMINETTI, Marziano

1991 “Le rotelle del meccanismo (nota sul ‘Gattopardo’)”, en Mussarra y Vanvolsem (eds.).

HENROT, Geneviève

1987 “Le Professeur et la Sirène. Analyse thématique d’un récit de Lampedusa”, Les Lettres Romanes, vol. 41, n. 1-2, febrero-mayo, 45-63.

IACHELLO, Enrico

1996 “I luoghi del *Gattopardo*: forme e modi della rappresentazione dello spazio”, en AAVV, Atti del Convegno Internazionale Tomasi e la cultura europea, 217-32.

LA FAUCI, Nunzio

1993 “Analisi e interpretazione linguistiche del *Gattopardo*“, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, serie III, vol. 23, n. 3-4, 1146-1185.

1996 “Il gioco a nascondere”, Nuove effemeridi, 36, 70-8.

1997 Reseña a Sandra Cavicchioli (ed.), Le sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa, Bologna, CLUEB.

1998 “Le tre porte del *Gattopardo*”, Rassegna europea di letteratura italiana, 10, 99-113.

“Modi del *Gattopardo*. Morfosintassi e interpretazione”, en Dardano y Trifone eds.

LA FAUCI, Nunzio, ed.

1994 “Alla ricerca del *Gattopardo* implicito”, Il telo di pangloss. Linguaggio, lingue, testi, Palermo, L’epos, 1994, 53-73.

LAMPEDUSA, Alessandra di

1959a “Lettera al Direttore”, Il Giorno, 10 de marzo, en Samonà, 1975, 378-9.

1959b “Il *Gattopardo*”, La civiltà cattolica, abril.

LANZA TOMASI, Gioacchino

1987 “*Il Gattopardo*: un romanzo quale soluzione della discrepanza fra realtà e desiderio”, Forum Italicum, vol. 21, n.1, primavera, 3-15.

1995 “Introduzione” a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Opere, Milán, Mondadori, IX-LI.

1995 “Premessa” a Il Gattopardo, en Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Opere, Milán, Mondadori, 5-18 (1969).

1995 “Premessa” a I racconti, en Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Opere, Milán, Mondadori, 321-36 (1988).

1995 “Premessa: un esordio da saggista” a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Tre saggi da “Le Opere e i Giorni (1926-1927)”, en Opere, Milán, Mondadori, 453-8.

1995 Premessa a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Letteratura inglese, en Opere, Milán, Mondadori, 527-77 (1991).

1995 Premessa a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Letteratura francese, en Opere, Milán, Mondadori, 1333-54.

1998 “In versi la passione del Principe”, La Stampa, 25 de octubre.

LANZA TOMASI, Gioacchino (a cura di)

1998 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Una biografia per immagini, Palermo, Sellerio.

LUCENTE, Gregory

1984 “Scrivere o fare...o altro: Social Commitment and Ideologies of Representation in the Debates over Lampedusa's *Il Gattopardo* and Morante's *La Storia*”, Italica, vol. 61, n. 3, 220-246.

LUKÁCS, G.

1963 “Intorno al romanzo storico”, L'Europa letteraria, año IV, n. 19, 162-4. Cit. Orlando, 1998, 84.

LUPERINI, Romano

1997 “Il ‘gran signore’ e il dominio della temporalità. Saggio su Tomasi di Lampedusa”, Allegoria, 26, 135-45.

MACCHIA, Giovanni

1983 “Le stelle fredde del *Gattopardo*”, Saggi italiani, Mondadori, Milán, 348-53 (1979), en Bertone, 1995, 209-12.

MANDALÀ, G.

1982 La Sicilia nell'opera di De Roberto e Tomasi di Lampedusa, Palermo, Italo-Latino-Americana Palma.

MARGONI, Ivos

1960 “Il ‘Gattopardo’ in Francia”, Belfagor, 15, 536-43.

MARÍAS, Javier

1990 “Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, Claves de la razón práctica, 6, 46-7.

MASI, Giorgio

1996 Come leggere *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Milán, Mursia.

MASSIMI, Paolo

1991 “Tempo storico e tempo esistenziale nel ‘Gattopardo’”, en Mussarra y Vanvolsem (eds.).

MATERASSI, Mario

1971 “‘L'ordine, il disordine’. Il paradigma della circolarità ne *Il Gattopardo*”, Lingua e stile, 3, 545-60.

MATTIODA, Enrico

1999 “Ironia, tempo e sintassi in Tomasi di Lampedusa e Luccio Piccolo”, en Tedesco (ed.).

MAZZOTTI, Artal

1966 “Racconti di Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi, Apéndice N-Z, Milán, en Samonà, 1975, 418.

MEYERS, J.

1965 “Symbol and Structure in ‘The Leopard’”, Italian Quarterly, otoño-invierno.

MONASTRA, Rosa Maria

1999 “*Il Gattopardo* e la tradizione del romanzo storico”, en Tedesco (ed).

MONDELLO, Elisabetta

1993 La crisi degli anni ‘50 e il “caso” Tomasi di Lampedusa, Modena, Mucchi Editore.

MONTALE, Eugenio

1958 “Il Gattopardo”, Corriere della Sera, 12 de diciembre, en Samonà, 1975, 364-9.

MORAVIA, Alberto

1963 “L’erede rosso del Gattopardo”, L’Espresso, 7 de abril, en Samonà, 1975, 414-5.

MUSCETTA, Carlo

1968 “Saggio di correzione del ‘Gattopardo completo’”, Mimesis, 1, 119-20, en Samonà, 1987, 217-8.

MUSSARRA, Franco

1991 “Su alcune marche ironiche nel ‘Gattopardo’”, en Mussarra y Vanvolsem (eds.).

MUSSARRA SCHRODER, Ulla

1999 “Tomasi di Lampedusa e la poetica della ‘forma spaziale’”, en Tedesco (ed.).

MUSSARRA, Franco, y VANVOLSEM, Serge, eds.

1991 Il Gattopardo. Atti del convegno internazionale dell’Università di Lovaino, Roma, Leuven U. Press Bulzoni Ed.

OCELLO, Eugenia

1987 Un romanzo storico per negare la storia, Roma, Lo Faro.

ORLANDO, Francesco

1993 Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura, Turín, Einaudi, 460-464.

1996 Ricordo di Lampedusa (1962) seguito da Da distanze diverse (1996), Turín, Bollati Boringhieri.

1998a “Caro Asor Rosa: perché uccidi il ‘Gattopardo’?”, La Repubblica, 24 de septiembre, 36.

1998b L’intimità e la storia : lettura del ‘Gattopardo’”, Turín, Einaudi.

PAGLIARA-GIACOVAZZO, Maria

1983 Il Gattopardo o la metafora decadente dell’esistenza, Lecce, Mirella.

PAIROLÍ, M.

1996 El príncep y el felí: una lectura de *El Guepard*, Lleida, Pagès Editors.

PAMPALONI, Geno

1959a “Il Gattopardo (o anche Les Lendemain chi ne chantent pas)”, Comunità, febrero, en Bertone, 1995, 96.

1959b “Destra e sinistra in letteratura”, Comunità, mayo-junio, en Samonà, 1975, 384-5.

1969 “La nuova letteratura”, en Cecchi y Sapegno eds.

PEROSA, Sergio

1991 “Un Gattopardo in Inghilterra”, Corriere della Sera, 7 de julio, en Gaggio, 1992, 22.

PERRUS, Cl.

1978 "Notes de lecture sur *Lighea*", en CIRRMI, Aggiornamento, 1978, 23-6, en Reale.

PICCIONI, Leone

1958 "Il Gattopardo", Prospettive meridionali, dicembre, en Samonà, 1975, 363-4.

PROSPERI, Gianluca

1972 "Rilettura del 'Gattopardo' come storia 'al limite'", Studium, 10, octubre, 774-779.

RAGO, Michele

1959 "Il Gattopardo", L'Unità, 3 de enero, en Samonà, 1975, 372-4.

RAGUSA, Olga

1989 "Biografia letteraria: il caso Lampedusa", Italianistica, XVIII, 2-3, mayo-diciembre, 483-88.

1992 "Comparative Perspectives on Tomasi di Lampedusa: From Louis Aragon to David Gilmour", Forum Italicum, vol. 26, n. 1, 201-17.

REALE, Basilio

1986 Sirene siciliane. L'anima esiliata in 'Lighea' di Tomasi di Lampedusa, Palermo, Sellerio.

RIGOLI, Aurelio, ed.

1995 Le ragioni dell'etnostoria, Palermo-Sao Paulo, Italo-Latino-Americana Palma.

RUSSO, Luigi

1959 “La letteratura contemporanea dai *Malavoglia* al *Gattopardo*”, Belfagor, 14, 254-260.

1960 “Analisi del ‘Gattopardo’”, Belfagor, 15, 513-30, en Samonà, 1975, 396-9.

SACCONI, Eduardo

1991 “Nobility and Literature. Questions on Tomasi di Lampedusa”, Modern Language Notes (Italian Issue), vol. 106, n. 1, enero, 159-78.

SALINARI, Carlo

1959 “Il Gattopardo”, Vie Nuove, 10 de enero, en Samonà, 1975, 374.

SALVESTRONI, Simonetta

1971 “Analisi del ‘Gattopardo’”, Filologia e Letteratura, 17, 101-28.

1973 Tomasi di Lampedusa, Florencia, La Nuova Italia.

SAMONÀ, Giuseppe Paolo

1974 Il Gattopardo. I Racconti. Lampedusa, Florencia, La Nuova Italia.

SCIASCIA, Leonardo

1996 “*Il Gattopardo*”, Pirandello e la Sicilia, Milán, Adelphi, 175-87 (1959).

1973 Carta personal a Samonà. Cit. Samonà, 1975, 412-3.

1991 “I luoghi del *Gattopardo*”, Opere 1984-1989, Milán, Bompiani, 618-625 (1979).

SGROI, Salvatore

1998 Variabilità testuale e plurilinguismo del *Gattopardo*, Atti del Convegno Internazionale: Tomasi e la cultura europea (Palermo, 25-6 mayo 1996), Catania, Università degli Studi di Catania.

SOTTILE D'ALFANO, Athos

1962 Saggio su Il Gattopardo, Napoli, Conte.

SPINAZZOLA, Vittorio

1990 “La stanchezza dell'ultimo Gattopardo”, Il romanzo antistorico, Roma, Editori Riuniti.

SPINETTE, Alberte

1985 “Peuple et histoire. Variations sur le roman historique”, Lettres romanes, 4, novembre, 313-29.

SQUILLACCIOTI, P.

1993 “Leonardo Sciascia e *Il Gattopardo*”, Galleria, enero-febrero.

STAMMATI, Giuseppe

1960 “‘Gattopardeschi’ e no”, Belfagor, 15, 160-9.

STAUBLE, Antonio

1992 “Tempo e spazio in *Lighea* di Tomasi di Lampedusa”, Studi Novecenteschi, 43-4, 195-205.

TEDESCO, Natale

1990 “Il sangue della nascita”, en Mussarra y Vanvolsem (eds).

1991 La scala a chiocciola. Scrittura novecentesca in Sicilia, Palermo, Sellerio.

TEDESCO, Natale, ed.

1999 Lucio Piccolo. Giuseppe Tomasi: le ragioni della poesia, le ragioni della prosa, Palermo, Flaccovio.

TODINI, Gualtiero

1970 “Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, Belfagor, 25, 162-184.

.

TOSI, Giuseppe M.

1996 “*Il Gattopardo* e il Risorgimento siciliano”, Quaderni d’Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies, 17, 15-87.

1997 “Le cosmogonie aristocratiche: *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, Italica, vol. 74, n. 1, 67-80.

VITELLO, Andrea

1963 I Gattopardi di Donnafugata, Palermo, Flaccovio.

1987 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Palermo, Sellerio.

1993 “Introduzione” a Giuseppe Aromatizi, Scritti ritrovati, Palermo, Flaccovio.

VITTORINI, Elio

1957 Carta a Lampedusa, 2 de julio, en Vitello, 1987, 249-50.

1959a “Vittorini confessa: scrivo i libri ma penso ad altro” (Entrevista a cargo de Roberto De Monticelli), Il Giorno, 24 de febrero, en Samonà, 1975, 377-8.

1959b “Lettera al Direttore”, Il Giorno, 17 de marzo.

1962 Carta a Andrea Vitello, 13 de julio, en Vitello, 1987, 237-8.

VVAA

1996 Atti del Convegno Internazionale Tomasi e la cultura europea (Palermo, Real Albergo dei Poveri [25-6 maggio 1996]), Catania, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere dell’Università di Catania.

VVAA

1996 Novecento siciliano, Catania, Editrice Tifeo.

VVAA

1959 “Nove domande sul romanzo”, Nuovi Argomenti, 38-9, mayo-agosto, 38-44.

ZAGO, Nunzio

1978 “Realtà e desiderio nel ‘Gattopardo’”, Siculorum Gymnasium, vol. 31, n. 1, 102-137.

1979 “Le ‘due’ pagine del Gattopardo”, Dimensioni, 2.

1985 “La ‘bella follia’. Sulla Sicilia di Tomasi di Lampedusa”, Atti del Convegno di Studi ‘Scrivere la Sicilia: Vittorini e oltre’, Siracusa, Ediprint.

1986 “Giuseppe Tomasi di Lampedusa”, en VVAA, Novecento siciliano.

1987a Giuseppe Tomasi di Lampedusa: la figura e l'opera, Marina di Patti, Pungitopo.

1987b I Gattopardi e le Iene: il messaggio inattuale di Tomasi di Lampedusa, Palermo, Sellerio (1983).

1996 “Tomasi di Lampedusa e la cultura del ‘letterato’”, en VVAA, Atti del Convegno Internazionale Tomasi e la cultura europea.

1999 “La strategia narrativa del *Gattopardo*”, en Tedesco (ed.).

ZAPPULLA-MUSCARA, Sarah, ed.

1984 Federico De Roberto (Atti del Convegno nazionale svoltosi a Zafferana Etnea in occasione del XIII premio “Brancati-Zafferana”), Palermo, Palumbo.

ZATTI, Sergio

1972 Tomasi di Lampedusa, Bresso, Cetim.

7.2. Obras de referencia

BEIGBEDER, Olivier

1989 Léxico de los símbolos, Madrid, Eds. Encuentro (1979)

BIEDERMANN, Hans

1993 Diccionario de símbolos, Barcelona, Paidós (1989)

CECCHI, E., y SAPEGNO, N., eds.

1969 La storia della letteratura italiana, Milán, Garzanti.

CHEVALIER, J. y GHEERBRAND, A.

1995 Diccionario de símbolos, Barcelona, Herder (1986).

CIRLOT, Juan Eduardo

1997² Diccionario de símbolos, Madrid, Siruela.

DE VRIES, A.

1984 Dictionary of symbols and Imagery, Amsterdam-London, Elsevier Science Publishers, B.V.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat

1996 Diccionario de símbolos literarios, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

GIOANOLA, Elio.

1975 Storia letteraria del Novecento in Italia, Turín, SEI.

LUPERINI, Romano

1985 Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea, Turín, Loescher Ed.

LUPERINI, R., e MELGI, E.

1980 “Neorealismo e decadentismo: da Moravia a Lampedusa”, en L'età presente. Dal fascismo agli anni sessanta, vol. X, tomo I, Bari, Laterza.

MANACORDA, Giuliano

1996 Storia della letteratura italiana contemporanea (2 vols), Roma, Editori Riuniti.

MARCHESE, Angelo, y FORRADELLAS, Joaquín

1994 Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Barcelona, Ariel.

PETRONIO, G.

1964 La produzione letteraria in Italia, Palermo, Palumbo, 1964.

1970 Racconto del Novecento letterario italiano, Palermo, Palumbo, 1970.

QUASIMODO, Salvatore

1989 Poesie e discorsi sulla poesia, Milán, Arnoldo Mondadori Ed., 1971.

SPAGNOLETTI, G.

1985 La letteratura italiana del nostro secolo, Milán, Mondadori.

TROMBATORE, G.

1965 “Considerazioni sulla narrativa siciliana”, Belfagor, 20, 1-10.

7.3. Teoría y crítica literaria. Teoría del mito.

BACHELARD, Gaston

- 1958 El aire y los sueños, Méjico, FCE (1943)
- 1966 Psicoanálisis del fuego, Méjico, FCE (1938).
- 1975² La poética del espacio, Méjico, FCE (1957).
- 1978 El agua y los sueños, Méjico, FCE (1942).
- 1994 La tierra y los ensueños de la voluntad, Méjico, FCE (1947).

BAQUERO GOYANES, M.

- 1989 Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia.

BARTHES, Roland

- 1973 El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI (1953).

BAUDRILLARD, Jean

- 1981 El sistema de los objetos, Madrid, Siglo XXI (1969).

BERMAN, Marshall

- 1991 Todo lo sólido se desvanece en el aire (la experiencia de la modernidad),
Madrid, Siglo XXI de España Editores (1982).

BOBES NAVES, M^a del Carmen

- 1993 La novela, Madrid, Síntesis.

DURAND, Gilbert

- 1981 Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus (1979).
- 1993 De la mitocrítica al mitoanálisis, Barcelona, Anthropos (1979).

ECO, Umberto

- 1972 La estructura ausente, Barcelona, Lumen (1968).
- 1981 Lector in fabula, Barcelona, Lumen (1979).

1997 Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, Barcelona, Tusquets
(1965)

1985 Obra abierta, Barcelona, Ariel (1967).

ELIADE, Mircea

1972 El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza (1951).

1981² Tratado de historia de las religiones, Madrid, Eds. Cristiandad (1949).

1952 Images et symboles, París, Gallimard.

1994² Mito y realidad, Barcelona, Labor (1963)

1998 Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Paidós (1957).

FORSTER, E.M.

1983 Aspectos de la novela, Madrid, Debate (1958).

FOUCAULT, Michel

1981¹² Las palabras y las cosas, Madrid, Siglo XXI (1966).

FREUD, Sigmund

1973³ Psicoanálisis del arte, Madrid, Alianza (1910-1928).

FRYE, N.

1977 Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos, Caracas, Monteávila (1957).

GENETTE, Gerard

1972 Figures III, París, Seuil.

GREIMAS, A. J.

1973 En torno al sentido, Madrid, Fragua.

GUILLÉN, Claudio

1985 Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica.

GULLÓN, Ricardo

1980 Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch.

JAUSS, H. R.

1986 Experiencia estética y hermenéutica literaria. (Ensayos en el campo de la experiencia artística), Madrid, Taurus (1977).

JUNG, C.G.

1962² Símbolos de transformación, Barcelona, Paidós (1952).

1982 Formaciones de lo inconsciente, Barcelona, Paidós.

1984 Arquetipos e inconsciente colectivo, Barcelona, Paidós (1954).

KRISTEVA, J.

1978 Semiótica, Madrid, Fundamentos, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1973 Antropología estructural, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (1958).

LOTMAN, Y. M.

1988 Estructura del texto artístico, Madrid, Itsmo (1970).

1996 La semiosfera. Vol. I: Semiótica de la cultura y del texto, Madrid, Frónesis, Cátedra Universitat de València.

1998 La Semiosfera. Vol. II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio, Madrid, Frónesis, Cátedra Universitat de València.

LOTMAN, Y. M. y Escuela de Tartu

1979 La semiótica de la cultura, Madrid, Cátedra.

PEREC, Georges

1974 Espèces d'espaces, Eds. Galilée.

POULET, Georges

1961 Les metamorphoses du cercle, París, Flammarion.

1965² Études sur le temps humain, París, Plon (1949).

POUILLON, Jean

1993 Temps et roman, París, Gallimard.

SEGRE, Cesare

1976 Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta (1974).

1985 Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica.

TODOROV, Tzvetan

1992² Simbolismo e interpretación, Caracas, Monte Ávila Editores (1979)

1993³ Teorías del símbolo, Caracas, Monte Ávila Editores (1977).

WELLEK, René, WAREN, A.,

1981 Teoría literaria, Madrid, Gredos.

7.4. Historia y antropología cultural.

BAEDEKER, Karl, ed.

1907¹⁴ Italie méridionale, Sicile, Sardaigne, Malte, Tunis, Corfou. Manuel du voyageur, Leipzig.

BLUNT, A.

1968 Sicilian baroque, Londres, Weidenfeld and Nicolson.

BRANCACCIO DI CARPINO, Francesco

1901 Tre mesi nella Vicaria di Palermo in 1860 (1901), en Gilmour (1994, 174), y en Serio (1999, 5-10).

BRAUDEL, Ferdinand, y DUBY, Georges

1988 El Mediterráneo, Madrid, Espasa-Calpe (1985 y 1986)

1953 El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II, Méjico, FCE.

BUFALINO, Gesualdo, y ZAGO, Nunzio

1993 Cento Sicilie, Florencia, La Nuova Italia.

DAVIS, JOHN

1983 Antropología de las sociedades mediterráneas, Barcelona, Anagrama (1977).

DI CARLO, Eugenio

1940 Viaggiatori stranieri in Sicilia nella 2ª metà del 700' (Münter-Goethe), Palermo, Arti Grafiche F.lli Corselli.

DI MAURO, L., DE SETA, C.

1980 Palermo (Le città nella storia d'Italia), Bari, Laterza.

DUGGAN, Chrispopher

1996 Historia de Italia, Cambridge, U. Press.

DURRELL, Lawrence

1984 Carrusel siciliano, Barcelona, Noguer (1977).

1983 Las islas griegas, Barcelona, Eds. del Serbal (1978).

FALZONE, G.

1950 “Viaggiatori stranieri in Sicilia nel secolo XVIII”, Mediterraneo. Rassegna annuale, Palermo.

FERNÁNDEZ, Dominique

1967 Madre Mediterranea, Milán, Mondadori.

FINLEY, M.I.

1970 Storia della Sicilia antica, Bari, Laterza, 1970.

1987 Breve storia della Sicilia, Roma, Laterza, 1987.

FINOCCHIARO, G.

1989 Di là dal mare: esperienze e tensioni dell’immaginario isolano, Catania, CUECM.

FULCO SANTOSTEFANO DI VERDURA

1977 Estati felici. Un’infanzia in Sicilia, Milán, Feltrinelli.

GARCÍA GUAL, Carlos

2000 “El legendario prestigio literario de las islas”, El País (Babelia), 19 de agosto, 4-5.

GRECO, Sabino

1993 Miti e leggende di Sicilia, Palermo, Flaccovio.

HILL, Brian

1974 Curiosità di un viaggio in Calabria e in Sicilia, Reggio Calabria, Edizioni Parallelo 38 (1792).

LA DUCA, R.

1985 Cercare Palermo, Palermo, La Bottega di Hefesto.

MACK SMITH, Denis

1968 Medieval Sicily, Londres, Chatto&Windus.

1970 Storia della Sicilia medievale e moderna, Bari, Laterza.

1999 Storia d'Italia dal 1861-1997, Roma, Laterza (1992).

1987 Il Risorgimento italiano, Roma, Laterza (1973).

MAETERLINK, Maurice

1975 En Sicile et en Calabrie, Reggio Calabria, Parallelo.

MARIMOUTOU, J.C., y RACAULT, J.M.

1995 L'insularité. Thématique et représentations, París, Harmattans.

MATVEJEVIĆ, Predrag

1991 Breviario mediterráneo, Barcelona, Anagrama (1987).

MEISTERSHEIM, Anne

1997 "Figures de l'iléité, image de la complexité", en Daniel Reig (ed.).

MILAZZO, Natalia

1998 Siciliani, Turín, Sonda.

MONASTRA, Rosa Maria

1998 L'isola e l'immaginario, Catanzaro.

NICOLOSI, P.

1979 Palermo Fin de siècle, Milán, Mursia.

PROCACCI, G.

1993 Storia degli italiani, Bari, Laterza (1968).

REIG, D.

1997 Ile des merveilles: mirage, miroir, mythe, Actas del Colloque de Cerisy, París, Harmattan.

RIBERA LLOPIS, Joan

1998 “Llorenç Villalonga: nove.les com a illes, el temps per mar”, en Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny, vol. II, Biblioteca Abat Oliba, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

1998 “Configuració del concepte d'‘illa’ en la literatura catalana medieval: periple semantico-cultural per les illes de la Mediterrania”, Acti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, vol. IV, 519-37.

2000 “Configuració del concepte d'‘illa’ en la rondallística i en el cançoner popular”, Actes del XIè Col.loqui Internacional de Llengua y Literatura Catalanas, Barcelona, TAM, vol. 3, 14-41.

ROUSSEAU, Marie-Claude

1981 “Ex non insula . . . insulam: L'Ile, fil d'Ariane de l'utopie”, Moreana: Bulletin Thomas More, vol. 18, n. 69, marzo, 129-136.

RENDA, Francesco

1984 Storia della Sicilia dal 1860 al 1970, Palermo, Sellerio.

ROMEO, Rosario

1982 Il Risorgimento in Sicilia, Bari, Laterza.

SAND, George

1981 Un invierno en Mallorca, Madrid, EDAF.

SANTOSTEFANO DELLA VERDURA, Fulco

1977 Estati felici. Un infanzia in Sicilia, Milán, Feltrinelli. Cit. Vitello, 1987, 268-9,

SERIO, Ettore

1999 La vita quotidiana a Palermo ai tempi del Gattopardo, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli.

TOCQUEVILLE, Alexis de

1957³ Voyages en Sicile et aux États-Unis, Oeuvres completes, vol. 5, París, Gallimard.

TOMÉ DÍEZ, Mario

1987 La isla: utopía, inconsciente y aventura. Hermenéutica simbólica de un tema literario, León, Universidad de León.

TUZET, Hélène

1955 La Sicile au XVIIIe. siècle vue par les voyageurs étrangers, Estrasburgo, P.H. Heitz.

URBAIN, Jean-Didier

1993 El idiota que viaja. Relatos de turistas, Madrid, Endymion.

VITTORINI, Elio

1991 Le città del mondo, Milán, Mondadori.

7.5. Bibliografía sobre la película El Gatopardo, dirigida por Luchino Visconti

ARGENTIERI, M.

1962 “Il Gattopardo, Visconti e la rivoluzione tradita”, Rinascita, 12 de mayo.
Cit. por Bertone, 1995, 118.

BOSSIER, Philiep

1991 “Un’estetica dell’oggetto e la storia: ‘Il Gattopardo’ di Luchino Visconti”, en Mussarra y Vanvolsem (eds.).

FUMAGALLI, Paola

1988 Il Gattopardo: dal romanzo al film. Tomasi di Lampedusa e Lucchino Visconti a confronto, Florencia, Firenze Libri.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne

1997 Luchino Visconti, Madrid, Cátedra.

TROMBADORI, A.

1963 “Dialogo con Visconti”, en S. Cecchi D'Amico, Il film “Il Gattopardo” e la regia di Lucchino Visconti, Bologna, Cappelli, 1963, 23-30. Cit. por Bertone, 1995, 209-12.

CECCHI D'AMICO

1963 Il film “Il Gattopardo” e la regia di Lucchino Visconti, Bologna, Cappelli.

VILLANI, Simone

2001 “Il Gattopardo”, Cinema Studio (en línea), año I, n. 2.
<http://futuralink.it/gattopardobelice/Tomasi/Tomasi_nel_web/Cinema_studio.htm
(Consulta: 18/2/01).

APÉNDICE
EL CAPÍTULO INCONCLUSO

El 25 de octubre de 1988 se publica en el periódico La Stampa un capítulo inédito, incompleto, de El Gatopardo, hallado por un familiar de Alessandra di Lampedusa entre los papeles de esta. Dicho texto, titulado Canzoniere di casa Salina y acompañado de dos sonetos y de una oda, se halla en un cuaderno que dataría de 1956 y que contiene además las partes V y VI, es decir, las vacaciones del padre Pirrone y el baile. En el artículo que acompaña al texto en La Stampa, Gioacchino Lanza Tomasi explica que el capítulo, además de no estar terminado, no es “un’aggiunta significativa”:

Il ritrovamento evidenzia nella scrittura di Lampedusa il trasferimento continuo di spunti tratti dalla vita reale in sceneggiature umoristico-sardoniche, burle biricchine che non andavano a genio ai burlati quando per avventura ne venivano a conoscenza, e che risalivano a parer loro alla temibile maldicenza delle sorelle Cutò. La natura scherzosa ma troppo personale del capitolo e la fatica della scrittura poetica penso abbiano indotto l’autore ad abbandonare l’impresa, La Stampa (25 ottobre 1998).

Además, según Gioacchino Lanza, Lampedusa había hablado en cierta ocasión de que tenía la intención de escribir otro capítulo que desarrollaría la pasión del príncipe por Angelica, pero no llegó a hacerlo.

CANZONIERE DI CASA SALINA

Durante gli anni che seguirono immediatamente la formazione del Regno d’Italia e prima di quel 1866 che di questo stesso regno segnò la prima crisi, vaticinatrice di altre maggiori, la famiglia del Principe di Salina raggiunse quel tanto di equilibrio che è dato conseguire in questo fluido mondo.

Nel 1863 don Fabrizio compì cinquant’anni e, come saggiamente era uso in quei tempi, si considerò vecchio ed irremissibilmente giubilato, giubilato s’intende, per quanto concernesse le manifestazioni erotiche, mondane e anche scientifiche; per quanto si riferisse invece

all'”imperium” familiare questo venne anzi piuttosto intensificato che scemato, appunto in seguito al restringimento del fronte di attacco.

La principessa Maria Stella seguì anche in questo l'esempio del marito; lo seguì anzi a tal punto da rivestire addirittura la uniforme delle vecchie signore di quei tempi; e la si vide soltanto in abiti le cui sete grigie-fumo o foglia-secca scomparivano quasi sotto ampi festoni di pizzi neri; il suo volto nel quale gli occhi ardevano tuttavia di fuoco giovanile, era sempre incorniciato dai larghi nastri della “capote”, certificato di nascita che le modiste rilasciavano e che equivaleva alla bandiera che le navi da guerra ammainavano allora quando il fuoco nemico le aveva rese incapaci di manovra.

Paolo, il primogenito, il Duca di Querceta, sembrava aver abbandonato, dal punto di vista affettivo, la propria famiglia ed essersi fatto adottare dai propri cavalli; i nomi di questi andavano lentamente mutando da quelli normanni e cavallereschi in voga sotto la monarchia borbonica, in altri di risonanza anglo-sassone. “Rufus”, col suo appellativo ad un tempo regio e inglese, segnò la transizione; dopo di lui “Swiftsure” “Destroyer” e “Lady-Fair” si disputarono gli affetti del giovane patrizio. Sotto manti e nomi differenti essi erano tuttavia sempre le stesse arroganti bestiacce, ombrose e di sangue non sicurissimo che, dimenticando le cure filiali di Paolo, più di una volta posero a repentaglio la vita stessa del loro figliuolo. Durante quegli anni, anche, Paolo si mise a corteggiare una sua cugina Málvica, Annina, corteggiamento che aveva forse ottenuto l'assenso dei cavalli, ma non certo quello di don Fabrizio che manifestò in quell'occasione la pregiudiziale siciliana a qualsiasi matrimonio dei figli, pregiudiziale rafforzata questa volta dal logorìo che il nome di Málvica aveva da tempo esercitato sui nervi paterni. Il corteggiamento finì, pur tuttavia, per trovare la propria stanca foce in nozze contratte qualche anno dopo.

Gli altri ragazzi crescevano e i maggiori divenivano addirittura uomini e si arrischiarono in timorose orgicciuole palermitane, o, al massimo, napoletane. Attorno alle signorine, benché belle e giovanissime, andava accumulandosi quella impalpabile cenere, azzurognola e tepida, che preannunzia gli zitellaggi.

Dopo un lungo fidanzamento, la cui durata era giustificata dalla estrema gioventù di Angelica, Tancredi finì con lo sposarsi ed, onusto dei sacchetti di tela e delle duplici benedizioni

gattopardesche e sedariane, viaggiò durante un anno, insieme alla sposa, per tutta l'Europa: Parigi, Baden, Venezia, Londra e Spa[sic] videro quella Coppietta affascinante e spendereccia; la bellezza, davvero eccezionale, della principessa giovinetta le conquistò, platonicamente, molti cuori schifiltosi; la distinzione maligna e l'arguzia dello sposo indussero a meno platoniche capitolazioni parecchie donne, contesse o servette d'albergo che fossero.

Nel frattempo a Villa Falconeri si andavano compiendo grandi lavori di restauro, diretti da don Fabrizio e finanziati da don Calogero, ed al loro ritorno i colombi trovarono un nido nel quale i divani di "peluche" e le figurine di Mireton non riuscivano a nascondere del tutto la nobiltà delle proporzioni antiche, ma fugarono definitivamente le larve ereditoriali ed uscierli che troppo a lungo avevano funestato quei luoghi. Tancredi era ancora troppo giovane per aspirare a precise cariche politiche, ma la sua attività e i suoi freschi quattrini lo rendevano indispensabile ovunque; egli militava nella profitevolissima sfumatura di "estrema sinistra della estrema destra", trampolino magnifico che doveva poi permettergli acrobazie ammirevoli e ammirate; ma l'intensa attività politica veniva da lui mascherata sapientemente con una noncuranza e una levità di espressione che gli conciliava tutti. Padre Pirrone si trovò coinvolto in beghe della propria famiglia, complicate e pericolose; siamo lieti di dire che egli seppe districare questi imbrogli con la saggezza e la bontà che erano da aspettarsi da parte di un così venerabile sacerdote; e che anzi dalla osservazione di queste miserie umane egli seppe trarre alcune interessanti deduzioni di ordine generale.

Il palazzo di Donnafugata continuava ad ergere la voluttà barocca delle sue volute e dei suoi zampilli proprio nel nero cuore della miseria siciliana; sotto l'aggiornata amministrazione di don Calogero Sedara[sic], deputato e sindaco, il comune si arricchiva di scuole edificate unicamente di prime pietre, e di fognature scavate da manifesti.

Chevalley di Monterzuolo, lui, aveva ottenuto una promozione ed un trasferimento a Grosseto dopo un anno di residenza a Girgenti e due a Trapani; prima di lasciare la Sicilia era andato a salutare il Principe e ad esprimergli il proprio riconoscimento della sua sagacia.

In questo clima di transitoria serenità in casa Salina era fiorita la poesia. Non sembri strano: un secolo fa la produzione letteraria benché scadente, anzi appunto perché scadente, non era, come adesso, distaccata dalla massa dei comuni mortali e riservata ai pochi iniziati ai gerghi ed ai

misteri allusivi; molte persone, anche di sommaria cultura concentravano in strofe misuratissime le proprie emozioni, senza aspirazioni editoriali seppur non senza una risposta ansia di eternità come si deduce dalla quasi sempre gelosa conservazione dei testi. Non si vuol tacere che il contenuto della grande maggioranza di tali poesie era di sorprendente oscenità oppure scatologico fino all'asfissia; ma una certa quota di queste opere celate rivela, attraverso pietose inesperienza, un sentimento forte e soave spesso insospettato da chi conosca la biografia o i ritratti degli autori. Leggendo alcune di queste poesie di quart'ordine si ha talvolta la sensazione di incontrare una qualche grande anima che si dibatta in un carcere chiuso le cui mura siano cementate dalla scarna attitudine e dalla mancata consuetudine con i grandi poeti; come, per dirlo in altro modo, un fuoco costretto tra fascine umide che produce molto fumo e pochissima fiamma, senza per questo cessare di essere quel nobilissimo elemento che è; quella medesima sensazione che si prova leggendo i sonetti di Michelangelo o le tragedie di Alfieri, o se si desidera parare i fulmini accademici, leggendo i versi italiani di Milton e di Goethe.

Come conseguenza di uno di quegli scherzi creati dai bombardamenti aerei che fanno scomparire oggetti preziosi ma rivelano il contenuto di bugigattoli dimenticati, venne ritrovato, giacente fra le macerie e coperta dal triste calcinaccio dei crolli, una carpetta di grossa carta azzurra recante sulla copertina lo, speriamolo, ironico titolo di Canzoniere di Casa Salina. Essa conteneva uno scarno fascicoletto stampato a Palermo, ("pei tipi di E. Pedone Lauriel-1863") che recava nel frontespizio: "Ode ad esaltazione della Illustre Casa dei Principi di Salina Corbèra ed in celebrazione del cinquantésimo genetliaco di Sua Eccellenza don Fabrizio Corbèra, principe di Salina ecc. ecc., composta e dedicata dal Reverendissimo Padre Saverio Pirrone S.J.". Dopo vi erano numerosi fogli d'ineguale formato e di carte differenti tutti coperti dalla elegante scrittura di Don Fabrizio; una trentina di sonetti (ventisette per essere precisi); inoltre pochi foglietti anch'essi di mano del Principe recanti in calce l'annotazione "opera del caro Tancredi".

Qui viene ristampata integralmente l'ode di padre Pirrone, non certo per il suo valore poetico ma perché adatta a lumeggiare l'ambiente sociale nel quale il Gesuita fece sbocciare i fiori dimessi ma commoventi della propria retorica.

Rinresce invece di non poter pubblicare l'insieme dei sonetti di don Fabrizio; le difficoltà che gli artigiani del Gattopardo incontrarono nel dipanare la complicata matassa prosodica e metrica

del suo tempo si rivelarono spesso insormontabili. La maggior parte di questi sonetti che dovevano apparire chiarissimi al loro autore, riuscirebbe del tutto incomprensibile ad un lettore dei nostri giorni tante sono le storture sintattiche, le zeppe e le sillabe in eccesso o in difetto. Poiché si stimerebbe irriverente esporre una figura per tante ragioni rispettabile al diletto di un pubblico che predilige l'oscurità nella poesia soltanto quando è premeditata e non, come in questo caso, derivata da una patetica difficoltà di espressione, si è preferito esercitare una severa censura e presentare solo quelle poche poesie meno bruttate da tare; esse riveleranno un aspetto inatteso della personalità di don Fabrizio, che si spera lo renda più caro a chi laboriosamente ha peregrinato per le sterili lande di queste pagine.

Le poesie di Tancredi sono in numero così scarso che non è stato necessario farne una scelta; esse sono d'altronde di più leggero contenuto e illuminano bene l'aspetto esteriormente affascinante di questo "eroe del nostro riscatto".

Il lettore vorrà anche essere indulgente se si è stati costretti ad appesantire il testo con alcune note indispensabili a chiarire le molte allusioni familiari e personali di queste opericciuole.

I sonetti di don Fabrizio

I

Compatta e liscia sotto il sol d'agosto
l'acqua della cisterna sembra un blocco
di marmo verde che stia lì, riposto,
ultima diga all'urto di scirocco.

Invece, no. Per un esiguo sbocco,
segreto si disperde il ben nascosto;
inutil scorre e solo un vano e sciocco
luccicar della ghiaia è in luce posto.

Lento scende il livello e ognor più mostra
quanto di sconscio, viscido, letale
posa sul fondo: fango, vermi e spasmo

di sol ch'affoga ed ogni trista nostra
debilità ch'affiora e che risale:
ciò che salvezza fu adesso è miasmo.

II

Quando in un vecchio cuore Amor discende
 lento procede e fra l'ingombro triste
 di sepolte speranze a pianto miste
 deve aprirsi la strada; e larve orrende

di morti affetti sbarran le sue piste.
 S'insedia alfine, strappa le sue bende:
 negli occhi ha sol una beffa ch'offende
 non più, com'ebbe, voluttà intravviste.

Tiranno in gioventù, boia in vecchiezza,
 non più di vita messo ma di morte,
 suscita pene, orror, vergogna, liti.

Io soffro, piango, impreco e lui disprezza;
 mi strazia con torture e con ritorto[?],
 però mi seguirà sui neri litti.

L'ODE DEL GESUITA

Tu sola, o di Salina
 inclita stirpe amata
 nasci quasi divina
 di luce coronata!

Ti affacci nelle storie
 già con la fronte cinta
 di splendide memorie
 a regni e amori avvinta.
 Sul Palatino augusto
 te la virtù di Tito
 di Berenice il gusto
 formar con seme arditto. [3]

Trai dalla pia Giudea
 l'amor per il Dio vero
 da Roma quasi-dea
 l'onor forte e severo.

Amori illustri furo
 quei che a tua fonte stanno
 che per ogni futuro
 i vati canteranno.

Già il gran Cornelio grave
 in tre parole brevi
 disse menzogne prave
 ma di tragedia grevi. [4]

E quel Rasinio industrie
 che in Francia verseggiò
 e che con zelo illustre

Giansenio ripudiò

trasse per la sua Lira
da quegli amori insigni
canti che l'Orbe ammira
e loda non sanguigni. [5]

Ma già nelle latèbre
gli invidi senza fè
dicon nelle tenèbre:
'il parroco non c'è!'

In gola ritorni la menzogna!
E sian gli empì a disdoro
esposti nella gogna!
Ecco ch'io schiudo loro
la verità sublime
che accresce il casto alloro
de il natal redime
di questa schiatta in pien!

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Note

[3] In questa e nelle strofe seguenti ci si riferisce alla tradizione che vuole casa Salina originata dagli amori dell'imperatore Tito e della regina Berenice.

[4] Il 'Cornelio' è Tacito che 'in tre parole brevi' ('invitus invitam dimisit') riassunse il dramma di quegli amori. Il Poeta le ammira ma le trova anche 'menzogne prave' in quanto contrastano alla propria tesi delle avvenute nozze fra gli amanti.

[5] Il 'Rasinio industriale' è Jean Racine il quale il Poeta, da buon Gesuita, loda innanzi tutto il (presunto) ripudio delle dottrine gianseniste. La tragedia 'Bérénice' di Racine è lodata come la più mite e la sola non sanguinaria del poeta francese.