

Sorrisi degli animali e ghigni degli uomini
nel *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*
di *Emanuele Cutinelli-Rèndina*

Fai attenzione: il cane Bendicò è un personaggio importantissimo
ed è quasi la chiave del romanzo.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa a Enrico Merlo, 30 maggio 1957

Nel *Gattopardo*, e più in generale nell'opera narrativa di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, il mondo animale è presente in almeno un duplice senso: perché non è raro che nelle sue pagine autentici animali incrocino le proprie alle vicende dei personaggi umani, anche se quasi mai ciò dà luogo a consistenti indugi narrativi; e perché il mondo animale costituisce, insieme a quello mortuario e funereo con cui peraltro non di rado si interseca, uno degli ambiti ai quali la fantasia dello scrittore più ampiamente e insistentemente ricorre per comparazioni e metafore e ogni altro possibile sussidio espressivo. Basterebbe comunque, a indicare tale predilizione, il fatto che dei suoi quattro testi narrativi ben tre evocano un animale fin nel titolo: a parte *Il Gattopardo*, *I gattini ciechi* è il titolo del romanzo avviato dopo quello che doveva rimanere unico, con evidente continuità/progressione nel valore metaforico e simbolico, se non dell'animale, della specie felina; mentre *La sirena* è il titolo autentico della novella generalmente più nota come *Lighea*.

In queste pagine fermerò l'attenzione principalmente sul romanzo, anche se in conclusione sarà opportuno un cenno ad altri testi dello scrittore palermitano, e non solamente a quelli narrativi. Si può allora cominciare dal secondo degli aspetti qui su indicati: il regno animale come bacino quanto mai fecondo di immagini, comparazioni e metafore sotto la penna di Lampedusa. Si tratta, se si vuole, di un'opzione stilistica del tutto tradizionale in ogni letteratura e in ogni epoca, e sulla quale esiste una sterminata letteratura critica; essa è però nel *Gattopardo* sottilmente insistita, variata e, alternando usi del tutto correnti e quotidiani ad altri invece più inconsueti e originali, diviene decisiva nella complessiva strategia stilistica dell'autore¹.

* Questo contributo comparirà anche in una miscellanea di studi in onore di François Livi (Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne).

1. Al «Bestiario gattopardiano» è consacrato un ampio capitolo nel volume di M.

Fin troppo nota e sottolineata la caratterizzazione felina, e meglio ancora leonina, del protagonista del romanzo, don Fabrizio Corbera principe di Salina, ancorché si tratti, a ben considerare i contesti, di una caratterizzazione quasi sempre sottilmente umoristica e di fatto antifrastica rispetto al valore simbolico che dovrebbe essere insito nell'animale e quindi nel motivo araldico del blasone di famiglia (e magari si potrebbe anche dire, forse, che l'intenzione umoristica e antifrastica sia già anticipata nella scelta di un italico gattone selvatico come blasone)². Di don Fabrizio si indica comunque, a volta a volta, «la potente zam-paccia» (38)³; lo si vede come «l'autentico Gattopardo in pantaloni di *piqué*» che distribuisce «a tutti zampate amichevoli» e sorride «nel volto di felino cortese» (73); lo si definisce come colui che, al braccio della moglie, «sembrava un leone sazio e mansueto» (74); lo si mostra come chi credeva di avere, nel passato, «spazzato via le difficoltà con un rovescio della zampa» (103); si parla di precauzioni e accorgimenti che «ripugnavano alla sua natura presunta leonina» (108); e

Pagliaro-Giacovazzo, *Il «Gattopardo» o la metafora decadente dell'esistenza*, Milella, Lecce 1983, pp. 115-59: sono pagine, tuttavia, che solo in parte mantengono l'assunto del titolo e che, pur tra buone osservazioni particolari, appaiono viziate da una premessa generale che ritengo non condivisibile: «La presenza di metafore animalizzanti [...], o di similitudini, costituisce una riprova dell'incapacità da parte dell'autore di stabilire un rapporto col mondo, cioè con l'altro, col diverso da sé» (ivi, p. 118). Di notevole interesse il capitolo «Nuclei di complessità narrativa nel bestiario del *Gattopardo*» in N. La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, ETS, Pisa 2001, pp. 39-102, condotto in prospettiva diversa rispetto alle pagine che seguono.

2. Questa generale valenza è sfuggita alla Pagliaro-Giacovazzo, cit., *passim*, mentre risulta confermata nella sottile analisi delle occorrenze del termine «gattopardo» e derivati in seno al romanzo effettuata da Nunzio La Fauci, *Gattopardo nel Gattopardo*, in «Lingua e stile», XLV, 2010, I, pp. 101-16.

3. Mi servo della seguente edizione, indicando direttamente nel testo la pagina: *Opere*, a cura di G. Lanza Tomasi, Mondadori («I Meridiani»), Milano 2004⁴. Per il testo del *Gattopardo* questa edizione accresciuta e aggiornata sorpassa tanto quella «conforme al manoscritto del 1957», del 1969, quanto l'altra compresa nella prima edizione del «Meridiano» del 1995, soprattutto per i notevoli materiali integrativi che mette a disposizione dei lettori, tra cui l'importante lettera di Lampedusa che contiene la citazione in esergo, sulla quale tornerò. Resta tuttavia che la questione testuale del *Gattopardo* non appare compiutamente risolta, e che un'autentica edizione critica rimane auspicabile; un'edizione magari accompagnata da un commento storico-linguistico che metta il lettore in grado di comprendere non pochi riferimenti niente affatto ovvi. Va da sé che anche un'edizione critica non potrà sanare le varie trascuratezze o mende da ascrivere all'autore e alla condizione di opera non rivista; dovrebbe tuttavia segnalare e discutere i luoghi in cui il testo appare mendoso. Generalmente si segnalano incongruenze narrative come le oscillazioni sull'età del protagonista o sulla composizione della sua discendenza (si vedano, a puro titolo di esempio, G. P. Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 241-3; A. Di Benedetto, *Tomasi di Lampedusa e la letteratura*, in Id., *Poesia e critica del Novecento*, Liguori, Napoli 1999, pp. 65-97: 97 n. 43; G. Masi, *Come leggere «Il Gattopardo»*, Mursia, Milano 1996, pp. 70-2); ma forse occorrerebbe soffermarsi su casi di diversa natura, storica o linguistica. Per esempio, non credo mai segnalato il fatto che a p. 190 è detto che «su Gaeta sventolava ancora il tricolore borbonico», allorché la bandiera borbonica era bianca con i gigli d'oro (e così era stata correttamente indicata alcune pagine prima). Tipico errore polare è probabilmente quello che si legge a p. 124, dove a Ciccio Tumeo occorre di rallegrarsi per «non aver detto nulla di positivo contro Angelica», dove avrebbe dovuto dire 'nulla di negativo' o semplicemente 'nulla'; e anche, direi, un «inofficiosamente» a p. 131.

ancora in altri luoghi troviamo, a proposito di lui, «*delicate zampe*» (208), «*zampaccia*» (225), «*aspetto troppo leonino*» (224), e «*artigli del Gattopardo*» (287).

Come il lettore del romanzo non tarda ad accorgersi, l’«animalizzazione» ottenuta attraverso mirate e, per quanto lievi, sapientemente scandite scelte espresive riguarda in pratica ogni altro personaggio di un certo rilievo, e non il solo protagonista. Ne do qui di seguito un’ampia ma non certo esaustiva esemplificazione. Padre Pirrone, il confessore di casa Salina, aveva nei confronti della numerosa figliolanza del principe funzioni di «*cane da guardia*» (37-8). Pur in genere caratterizzato come un gatto, Tancredi è, al ballo in casa Ponteleone, «*nero e sottile come una biscia*» (210)⁴. La moglie del principe, Maria-Stella, «*guaiolava basso come un cucciolo minacciato*» (110). Angelica è detentrice di «*una groppa studenda*» (89) e di «*denti di lupatta*» (94). La figlia del protagonista, Concetta, «*sentiva, animalescamente sentiva*» (92) la corrente erotica che si era creata tra il cugino Tancredi e Angelica. La prostituta Mariannina «è una specie di Bendicò in sottanina di seta» (44). Il cognato del principe «era stato sempre un coniglio» (63). Al pensiero dell’imminente visita del cardinale arcivescovo di Palermo le anziane sorelle Salina pregustano di veder aggrarsi nei loro saloni «*una specie di sontuoso volatile rosso*» (262). Don Calogero è un bersaglio prediletto di questi procedimenti, con esiti che nel suo caso sfociano spesso in un registro schiettamente umoristico. Egli, nelle parole di Ciccio Tumeo, «*andava avanti e indietro in tutto il territorio come un pipistrello*» (125), e poco oltre è, nelle parole dello stesso personaggio, uno «*scarafaggio*» (126), così come sua moglie è definita «*una bellissima giumenta, voluttuosa e rozzza*» (*ibid.*), e più oltre, in un ammiccamento tra il principe e Tancredi, una «*bella bestia*» (151). Nei pensieri del principe, che si sente «*un Gattopardo imponente dal pelo liscio e profumato*», don Calogero si mostra «*uno sciacalletto timoroso*» (130, per due volte), nonché «*un moscone peloso*» (133), mentre per la sua sordità morale viene paragonato a «*un elefante che, svellendo alberi e calpestando tane, avanza in linea retta non avvertendo neppure i graffi delle spine e i guaiti dei sopraffatti*» (140). Sempre don Calogero, con immagine piuttosto incongrua (ma, significativamente, questa volta dal punto di vista dell’autore e non dei personaggi), appare «*un sorcetto custode di una fiammeggiante rosa*» (212) allorché con la figlia entra a palazzo Ponteleone per il ballo.

Proprio l’episodio del ballo è occasione dell’infittirsi di varie comparazioni tratte dal regno animale. Le poche belle donne vi appaiono «*come cigni in uno stagno fitto di ranocchie*» (215), mentre le molte brutte giovani lì presenti provocano nel principe di Salina una sorta di «*visione zoologica*» che dà luogo a una delle più prolungate figure di animalizzazione del romanzo: al suo sguardo allucinato sembra in effetti che quelle giovani siciliane siano divenute «*un centinaio di scimmiette*», pronte ad «*arrampicarsi sui lampadari e da lì, sospese per le code, dondolarsi esibendo i deretani e lanciando gusci di nocciola, stridori e*

4. E in effetti «*Tancredi è un gatto nel bestiario del Gattopardo*», come osserva N. La Fauci, *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, Meltemi, Roma 2001, p. 115, in pagine che complessivamente costituiscono la più penetrante caratterizzazione del personaggio in questione.

digrignamenti sui pacifici visitatori» (215-6). La tetra disposizione d'umore del principe di Salina nel corso del ballo produce anche altre ‘visioni zoologiche’: «gli abiti neri dei ballerini [gli] ricordavano le cornacchie che planavano, alla ricerca di prede putride, al disopra dei valloncelli sperduti» (218). E si potrebbe continuare con le smorfie o i ghigni di alcuni personaggi minori o minimi, come il ‘trotterellare’ di don Onofrio Rotolo (77), o i «flautati grugniti estatici» del notaio alla vista del timballo di maccheroni (91) ecc.

Ma il ricorso all’animalizzazione investe anche cose e situazioni astratte. Le cose: i conventi di Palermo, visti dall’alto, sono «pachidermici» (43); la barche alla fonda nel porto «dondolavano con l’aspetto desolato di cani rognosi» (*ibid.*); i telescopi e i cannocchiali nell’osservatorio privato del principe «stavano accucciati buoni buoni, col tappo nero sull’oculare, bestie bene avvezze che sapevano come il loro pasto venisse dato solo la sera» (55); la città di Palermo «si stendeva acquetata intorno ai Conventi come un gregge ai piedi dei pastori» (56); «il mare di Palermo, compatto, oleoso, inerte, si stendeva di fronte a lui, inverosimilmente immobile ed appiattito come un cane che si sforzasse di rendersi invisibile alle minacce del padrone; ma il sole immoto e perpendicolare stava lì sopra piantato a gambe larghe e lo frustava senza pietà» (232-3); durante l’ultimo viaggio del protagonista «la locomotiva che annaspava su per i pendii favolosi sembrava dovesse crepare come un cavallo sforzato» (234).

Le situazioni astratte: i fastidi di don Fabrizio «erano sbucati da tutte le parti come formiche all’arrembaggio di una lucertola morta» (102-3), e più oltre gli stessi «fastidi», già a lungo metaforizzati nell’immagine del rospo da inghiottire («Come si mangia un rospo» è infatti il titolo del paragrafetto) danno luogo alla seguente metafora: «vespe numerose e pungenti assalirono don Fabrizio» (132); la perdita dei feudi di Tancredi era stata «la più grande migrazione di rondini di cui si avesse ricordo» (136), in piena continuità con un’immagine già usata a proposito di feudi del principe stesso, alcuni dei quali già «avevano preso il volo», mentre altri «sembravano quelle rondini settembrane ancor presenti ma di già radunate stridenti sugli alberi, pronte a partire» (49); l’aristocrazia consiste, agli occhi di don Calogero, «di uomini-pecore, che esistevano soltanto per abbandonare la lana dei loro beni alle sue forbici tosatrici» (141); l’aura sensuale che avvolge il palazzo di Donnafugata si fa sentire anche nelle giovani figlie del principe andandosi a mescolare «allo scalciare dei cavalli in amore nelle scuderie ed al tenace scavo di nidi nuziali dei tarli nei vecchi mobili» (157). A Concetta Tancredi aveva rivolto «parole non comprese, poste in fuga dall’orgoglio e che di fronte all’asprezza si erano ritirate con la coda fra le gambe come cuccioli percossi» (260).

A immagini e comparazioni di contenuto animale fanno spesso ricorso nelle loro conversazioni o nelle loro lettere gli stessi personaggi, come in parte è anche nell’esemplificazione già prodotta. Tancredi così verga il suo brevissimo biglietto ad Angelica, quasi una parodia, intenzionalmente goffa, di una costante stilistica dell’autore del *Gattopardo*: «sono innamorato come un gatto, ma anche bagnato come un ranocchio, sudicio come un cane e affamato come un lupo» (152); mentre il suo amico Cavriagli parla di Concetta in questi termini, se si vuole ancor

più goffi e maldestri: «Sento che per lei sono come un verme della terra, ed è giusto che sia così; debbo trovare una vermessia che si accontenti di me» (168). Nelle parole di Angelica «i giovanotti sono come cagnolini: basta fischiare e si avanzano subito» (*ibid.*). Padre Pirrone, nel suo monologo sull'aristocrazia nella «Parte V», definisce, con immagine del tutto convenzionale, «cani in chiesa» (197) i borghesi parigini agli occhi dei decaduti nobili polacchi in esilio, costretti a umili professioni ma pur sempre intimamente posseduti dalla coscienza della propria aristocraticità. Sempre per Padre Pirrone la nipote Angelina va connumerata tra le «cagnette in calore» (201); e questa stessa nipote già si era vista attribuire (ma non dal punto di vista di padre Pirrone, bensì da quello dell'autore) «gli occhi spauriti di cane senza padrone» (198). Nelle parole di Tancredi, riferite *post mortem* dal senatore Tassoni, le labbra di Concetta si gonfiavano per l'ira «come quelle di un cucciolo» (258). E si può finire con le parole celeberrime del congedo di don Fabrizio dall'emissario piemontese Chevalley: «Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene...» (186).

È chiaro che per ciascuna di queste comparazioni o metafore bisognerebbe dal contesto risalire alla specifica intenzione significativa, distinguendo quando esse sono in bocca a personaggi o nel loro discorso interiore (e si tratta degli usi più aderenti al linguaggio corrente: il cognato Mâlvica un coniglio, don Calogero uno sciacalletto ecc.); e quando invece occorrono nelle considerazioni e descrizioni dell'autore, e abbiamo allora le figure più inconsuete e financo stravaganti: don Calogero sorcetto custode, il mare appiattito sotto il sole come un cucciolo che il padrone bastoni ecc. In linea generale, quando è riferita a personaggi umani, che sia dal punto di vista dei personaggi stessi o da quello dell'autore, l'animalizzazione funziona a volta a volta come un filtro ironico o umoristico o sarcastico; oppure come uno strumento per insinuare una valutazione implicita facendo ricorso a usi diffusi del linguaggio corrente, o anche per introdurre una connotazione affettiva che una normale caratterizzazione, di per sé, non avrebbe consentito. In tal senso, che il registro sia umoristico o sarcastico, l'animalità appare per lo più la cifra di un'umanità degradata e stravolta, il cui tratto comune è la mancanza di autentica consapevolezza intorno alla propria situazione. Si tratta di una condizione da cui non è affatto escluso lo stesso protagonista, almeno fino alla «Parte IV» inclusa: fin dove cioè pur essendo tale, ossia autentico protagonista, egli è ancora un personaggio tra i personaggi. È solo con l'episodio del ballo («Parte VI»), punto di confluenza e *akmé* di tutti i motivi del romanzo, che il suo statuto subisce un cambiamento, preparando e rendendo narrativamente giustificato quel singolare trattamento che il personaggio di don Fabrizio agonizzante registra nella «Parte VII»⁵. In queste pagine di raro virtuosismo, in cui

5. Non posso soffermarmi qui sulla costruzione letteraria del protagonista, che è certo uno dei punti più dibattuti dalla migliore critica lampedusiana, né sulle fasi compositive dell'opera, che vedono la parte VI, insieme alla V, come un'aggiunta non prevista, o quanto meno successiva a un primo *satisfecit* dell'opera. Cfr. comunque, per la costruzione del protagonista, F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, pp. 27-82, che insiste a più riprese sulla novità e la modernità del procedimento lampedusiano, giungendo ad

l'autore si cala integralmente nel punto di vista del protagonista morente, non si ha più alcuna caratterizzazione in senso animale di don Fabrizio. E ciò proprio perché il protagonista, con una chiaroveggenza che gli era fin lì mancata e che solo le meditazioni durante il ballo in casa Ponteleone erano andate costituendo e giustificando, si mostra cosciente di tutto: della propria fine imminente come di quella del proprio casato. E si mostra pertanto, e soprattutto, consapevole del fatto che, al contrario di quanto aveva suggerito la falsa saggezza di Tancredi alla quale gli era sembrato di poter aderire («Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»), l'unica verità stabile della condizione umana è quella del mutamento incessante che tutto travolge: tutto, e dunque anche quella memoria sovraindividuale che costuisce il fondamento del privilegio aristocratico, e che per un attimo ci si illude di veder fissata nelle cose e nelle case (Bendicò impagliato che vola dalla finestra nell'immondezzaio sarà simbolicamente la vera «fine di tutto»). E consapevole persino della suprema legge cosmica che regola il disfarsi e il ricostituirsi delle individualità: la sensazione della perdita di energia vitale era in effetti congiunta in don Fabrizio «al presagio vago del riedificarsi altrove di una individualità (grazie a Dio) meno cosciente ma più larga: quei granellini di sabbia non andavano perduti, scomparivano sì ma si accumulavano chissà dove per cementare una mole più duratura» (231-2)⁶. Di tutto ciò, dunque, don Fabrizio finisce, e sia pure *in limine mortis*, per mostrarsi perfettamente consapevole, e il suo personaggio ha quindi diritto alla cessazione di quel trattamento antieroico e antilirico, umoristico e minimizzante, di cui l'animalizzazione della sua figura era lo strumento, così come lo era stato, e sia pure in misura minore, nei confronti di altri personaggi.

Se è questa la direzione espressiva a cui tende la complessiva dinamica di animalizzazione dei personaggi che si scorge nel *Gattopardo*, con le specificazioni dovute quanto alla figura del protagonista e ai mutamenti di trattamento che essa subisce *in itinere*, che ne è allora degli animali veri e propri, di quelli in carne ed ossa? La loro presenza è piuttosto limitata nel *Gattopardo*, e non è certo paragonabile a quella che si registra in alcuni capolavori della letteratura moderna, dove si giunge a farne i protagonisti o i coprotagonisti di intere opere⁷. Non è però mai accessoria o decorativa.

affermare, proprio a proposito della «Parte VII» sulla morte del principe, che «Lampedusa ha dotato di una novità senza modelli la letteratura occidentale del Novecento» (ivi, p. 82). E cfr. anche La Fauci, *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*, cit., *passim*.

6. Su questo brano, cfr. le considerazioni di Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, cit., pp. 170-1, che lo definisce bensì «l'unico aggancio metafisico [...] del romanzo», ma invita anche prudentemente a non «inchiodare l'autore al vago presagio di don Fabrizio»; e cfr. più oltre, ivi, p. 330, dove per lo stesso brano si parla di una 'patina' «di figurazioni panteistiche del tutto ornamentali». Si veda comunque quel che più oltre dico del vitalismo animale nella novella *La sirena*, e dunque delle ragioni che mi inducono, su questo punto, a un parziale dissenso da Samonà, il cui lavoro comunque, a oltre quarant'anni dalla pubblicazione e dopo una mole non indifferente di studi e soprattutto di nuovi testi lampedusiani, conserva il suo valore.

7. Per una aggiornata messa a punto storico-critica sul motivo degli animali nella letteratura italiana mi limito a rinviare all'opera collettiva *Animali della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozzi, Carocci, Roma 2009, dove tuttavia, proprio per il taglio dell'opera (il criterio seguito è infatti quello del singolo animale), di Tomasi di Lampedusa non si parla affatto (appena un cenno nel bel saggio, dedicato ai *Cani*, di Anselmi, p. 45), nonché alla monografia

Proviamo a procedere con una rapida classificazione che va dal meno al più individualizzato, avendo però preliminarmente escluso come un caso a sé, chiaramente accordato sui toni dell'allegoria, il non breve attardarsi sulla vita di un formicaio durante la caccia del principe – in realtà un apologhetto dal significato scopertamente politico e ideologico (cfr. 113). Si può cominciare allora dagli animali macellati, la cui condizione di corpi abbandonati dalla vita suscita nel protagonista associazioni macabre e mortuarie, in relazione con la propria esperienza e con i propri affetti. Il primo esempio che il testo offre in questo senso è quello dei «carnaggi», ossia dei pagamenti in natura che gli affittuari recano al principe: «vi erano sei agnellini, gli ultimi dell'annata, con le teste pateticamente abbandonate al disopra della larga piaga dalla quale la loro vita era uscita poche ore prima; anche i loro ventri erano stati squartati e gli intestini iridati pendevano fuori. "Il Signore abbia l'anima sua" pensò, ricordando lo sbudellato di un mese fa» (61-2). Tale visione – da intendersi proprio nel senso primo, di ciò che cade sotto lo sguardo – innesca subito nel protagonista il ricordo del povero corpo del soldato ritrovato nel giardino della villa, seppur quel morto non aveva narrativamente trovato altrattanta pietà nello sguardo di chi gli stava intorno, principe compreso⁸. L'altro esempio è nella parte consacrata al ballo, e vi si è già fatto parziale riferimento. In effetti, il basso continuo dei richiami macabri e mortuarie che scandisce tutta la «Parte VI» va a chiudersi, in un cupo crescendo orchestrato con singolare efficacia, sulla visione che il principe ha, rientrando a casa, di un carro carico di quarti di bue: «Un lungo barroccio scoperto portava accatastati i buoi uccisi poco prima al macello, già fatti a quarti e che esibivano i loro meccanismi più intimi con l'impudicizia della morte. A intervalli una qualche goccia rossa e densa cadeva sul selciato» (230). Pure in questo caso l'indugio sul carro si connette a una riflessione affacciata al protagonista poco prima durante il ballo: «Anche le scimmiette sui poufs, anche i vecchi babbei suoi amici erano miserevoli, insalvabili e cari come il bestiame che la notte mugolava per le vie della città condotto al macello» (219)⁹. In entrambi i casi, lo sguardo considerante del principe – il cui discorso interiore l'autore 'cavalca' per buona parte del romanzo, non distaccandosene che in pochi ma strategici luoghi – non effettua alcuna reificazione del corpo dell'animale morto, com'era invece avvenuto per il cadavere del soldato trovato in giardino; il corpo dell'animale è piuttosto destinatario di una riflessione carica di compimento che solo in

di A. Giardina, *Le parole del cane. L'immagine del cane nella letteratura italiana del Novecento*, Le Lettere, Firenze 2009, della quale, per Lampedusa, si vedano in particolare le pp. 62-3 e 101.

8. «Lo avevano trovato bocconi nel trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghie confitte nella terra, coperto dai formiconi; e di sotto la bandoliera gl'intestini violacei avevano formato pozzaanghera. 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» (32).

9. L'accostamento tra i due brani era già stato segnalato e commentato, in altra prospettiva, da Orlando, *L'intimità e la storia*, cit., p. 77, e quindi da La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, cit., pp. 65-6.

seconda battuta innesca, eventualmente, un analogo sentimento per i consimili umani.

Venendo ora agli animali colti nella loro individualità, il *Gattopardo* non ne presenta che due. In un caso, quello del coniglio cacciato dal principe, si tratta di un episodio puntuale; nell'altro, ed è l'alanò Bendicò, si ha invece a che fare con un vero e proprio “personaggio”, compagno onnipresente del principe e della famiglia nelle prime quattro parti del romanzo¹⁰.

All'agonia del coniglio vittima della carabina del principe è riservato un episodio che è tra i più intimamente commossi del romanzo, nonché tra i più espressivi della visione del mondo dell'autore, come anche della sua tecnica narrativa che procede, all'interno di ciascuna parte, per associazioni di idee che si producono nella mente del protagonista. È un brano che conviene avere sott'occhio nella sua integralità:

Poco prima di giungere in cima al colle, quella mattina, Arguto e Teresina iniziarono la danza religiosa dei cani che hanno presentito la selvaggina: strisciamenti, irrigidimenti, caute alzate di zampa, latrati repressi: dopo pochi minuti un culetto di peli bigi guizzò fra le erbe, due colpi quasi simultanei posero termine alla silenziosa attesa; Arguto depose ai piedi del Principe una bestiola agonizzante. Era un coniglio selvatico; la dimessa casacca color di creta non era bastata a salvarlo. Orrendi squarci gli avevano lacerato il muso e il petto. Don Fabrizio si vide fissato da due grandi occhi neri che, invasi rapidamente da un velo glauco, lo guardavano senza rimprovero ma che erano carichi di un dolore attontito rivolto contro tutto l'ordinamento delle cose; le orecchie vellutate erano già fredde, le zampette vigorose si contraevano in ritmo, simbolo sopravvissuto di una inutile fuga; l'animale moriva torturato da un'ansiosa speranza di salvezza, immaginando di poter ancora cavarsela quando di già era ghermito, proprio come tanti uomini; mentre i polpastrelli pietosi accarezzavano il

10. Ben lo disse «una delle più vive ‘persone’ del libro» Eugenio Montale, nella sua preco-cissima recensione (“Il Corriere della Sera”, 12 dicembre 1958, ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, vol. II, Mondadori, Milano 1996, p. 2174). Tralascio la rapida comparsa di un «Romeo [...] trisnipote rassomigliantissimo di un altro cernieco compagno suo nei violenti giochi» (189), che Padre Pirrone trova rientrando nel paese natale. «Un Bendicò un po’ sceso nella scala sociale ma non per questo meno importante» lo definisce opportunamente V. Bramanti, *Rileggendo «Il Gattopardo»*, in “Studi novecenteschi”, XV, 1988, pp. 323-48. È comunque per suo conto, questo Romeo, un’altra riprova della strettissima coerenza della «Parte V» con il resto del romanzo, a cui lo legano una rete sottile ma robusta di richiami e corrispondenze implicite. Sull’amore di Lampedusa per i cani, cfr. le pertinenti osservazioni di C. Cardona, *Lettore a Licy. Un matrimonio epistolare: Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Alessandra Tomasi Wolf*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 56-8, con larga escussione di brani epistolari (e cfr. anche ivi, p. 75). Un cenno in questo senso anche in A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987, p. 186, e qualche altro cenno nel recente lavoro biografico di J. Trebesch, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Leben und Werk des letzten Gattopardo*, Nora Verlag, Berlin 2012. Ma l’aspetto biografico di tale predilezione potrebbe essere ulteriormente svolto anche sul versante dei testi letterari: noto solamente, di passaggio, che l’elenco dei cani amati da don Fabrizio nel bilancio finale della propria vita è chiuso da un «Pop, il pointer che in quel momento lo cercava sotto i cespugli e le poltrone della villa e che non avrebbe più ritrovato» (241), così come «Pop» è il cane, femmina però, che Lampedusa nomina nella lettera-testamento pubblicata nella *Premessa* di Lanza Tomasi: «prego di avere la massima cura di Pop alla quale sono assai affezionato» (21).

musetto misero, la bestiola ebbe un ultimo fremito, e morì; ma Don Fabrizio e Tumeo avevano avuto il loro passatempo; il primo anzi aveva provato, in aggiunta al piacere di uccidere, anche quello rassicurante di compatire (III).

Non immemore, probabilmente, di una novella di Maupassant¹¹, sicuramente radicata nel vissuto dell'autore, che ci ha lasciato una testimonianza toccante della sua unica esperienza di caccia¹², la mirabile rappresentazione dell'agonia del coniglio si incarica di esprimere una concezione della realtà che attraversa tutta l'opera, lasciandosi qua e là intravvedere, e che, in sintonia con una certa cultura europea tardo ottocentesca e primo novecentesca di cui Lampedusa dovette nutrirsi, idealizza nell'animale una libertà d'interrogazione del senso delle cose e una compiutezza vitale che non è dato raggiungere all'uomo. Si tratta di una concezione vivificata sul versante della filosofia da succhi nietzschiani¹³, e forse anche, su quello dello stile, da qualche suggestione dannunziana; una concezione che comunque in Lampedusa troverà il suo esito narrativo più alto e compiuto nella novella *La sirena*, dove l'antumanistico e nichilistico vitalismo di cui la mitica belva eponima è portatrice diverrà l'autentico nucleo generatore, allorché nel *Gattopardo* essa non è che uno dei molti fili che ne costituiscono la complessa e stratificata ispirazione.

L'altro animale individuo è, appunto, l'alano Bendicò, sul quale – si sa ormai da una straordinaria lettera di autopresentazione del *Gattopardo* venuta alla luce non da molti anni – l'autore richiamava l'attenzione di un amico a cui inviava il dattiloscritto del romanzo, definendolo «quasi la chiave» dell'opera¹⁴. In effetti Bendicò è titolare lungo le prime quattro parti dell'opera di apparizioni

11. Si tratta della novella *Amour* che può leggersi in *Contes et nouvelles*, vol. II, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), Paris 1979, pp. 845-50, in particolare nel finale: «Et Pierrot et Plongeon, essouflés et joyeux, nous rapportaient des bêtes sanglantes dont l'œil quelquefois nous regardait encore», con quel che segue. È appena il caso di aggiungere che è ben espressivo di una certa *Weltanschauung* della quale anche Lampedusa partecipa, che l'unica volta che i titoli del maremagnum delle novelle maupassantiane registrino il sentimento eponimo, esso sia attribuito ad animali.

12. Cfr. *Ricordi d'infanzia*, in *Opere*, cit., pp. 369-70.

13. Sempre altamente e non genericamente elogiative le menzioni di Nietzsche che si incontrano nelle lezioni di letteratura inglese e francese di Lampedusa: cfr., per esempio, *Opere*, cit., pp. 1301-2 e *passim*. E alle giovanili letture nietzsiane di Lampedusa fa riferimento Lanza Tomasi nella sua *Premessa* al ciclo di lezioni sulla letteratura inglese, ivi, p. 658. Cfr. anche, in proposito, F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa* (1963) seguito da *Da distanze diverse*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 58.

14. Cfr. qui su il testo posto in esergo, che è anche in esergo al capitolo *Ultimo viene il cane* di S. S. Nigro, *Il Principe fulvo*, Sellerio, Palermo 2012, pp. 97-112, dove tuttavia il discorso non è specificamente centrato sulla presenza di Bendicò in seno al romanzo. La lettera è del 30 maggio 1957, a poche settimane dunque dalla morte dell'autore. Questo lucidissimo atto di autoesegesi è pubblicato integralmente in seno alla *Premessa* di Lanza Tomasi, pp. 18-9, e meriterebbe uno studio specifico. Così come meriterebbe ormai un'edizione sistematica quel che ci è giunto dell'epistolario lampedusiano, dopo il lavoro, pionieristico e meritevole certo, ma ormai insufficiente, della Cardona (*Lettere a Licy*, cit.) e l'edizione di 31 lettere di gioventù, per lo più ai cugini Casimiro e Lucio Piccolo: cfr. G. Tomasi di Lampedusa, *Viaggio in Europa. Epistolario 1925-1930*, a cura di G. Lanza Tomasi e S. S. Nigro, Mondadori, Milano 2006.

brevi ma diffuse, per poi riemergere impagliato a sugellare il romanzo nella «Parte VIII». A ben vedere la personalità di Bendicò riceve un trattamento orientato in una duplice direzione. Da un lato è detentore di una vitalità piena e gioiosa, che certo è frutto della sua innocenza animale, ma non si risolve in essa: è «eccitatissimo» nello scendere le scale col principe (30); ricerca «sensazioni più salubri» (31); inseguì «l'amico [Tancredi] riempendo la villa di urla gioiose» (48); manifesta il suo «impeto amichevole» (52); è detto «affannato dal proprio dinamismo» (55); dimostra «caninamente la propria estasi galoppando freneticamente attorno alla sala» (150); è colui che – in un importante brano poi espunto – spera di insegnare al principe «il gusto dell'attività gratuita, d'includergli un po' del proprio dinamismo» (357). Quanto all'altra direzione in cui è definita la personalità di Bendicò, attraverso l'oculata scelta dei verbi che le connotano, le sue azioni si direbbero siano da riferire a soggetti umani: l'alano in effetti appare «rattristato» (27), è ansioso di mostrare la propria capacità di perdono (cfr. 33), «insolentisce» (57), dispone di un muso «inquirente» (62), conduce controversie (cfr. 64), «inveisce» (66), va a palazzo con e come tutti gli altri membri della famiglia Salina (cfr. 74), così come, del tutto umanamente, compie devastazioni (innocenti, però) (cfr. 33); è inoltre capace di sentirsi onorato (cfr. 48), di conservare ricordi, esaltati per di più (cfr. 54), come anche di ritrovare un caro compagno di giochi (cfr. 150); chiede «di essere ammesso» nello studio dove il principe è a colloquio con Chevalley (cfr. 177), ecc. Ed è proprio per questo che, senza mai ledere il principio della verosimiglianza realistica, l'antropomorfizzato Bendicò giudica infallibilmente Angelica, al cui arrivo «in contrasto con la consueta sua socievolezza, ringhia nel fondo della propria gola...» (145), ricevendo a giro di pagina una conferma dalla voce dell'autore in una delle sue tipiche e tanto criticate prolessi (cfr. 146). E quindi, altrettanto infallibilmente, Bendicò valuta l'ottimo Chevalley (cfr. 177). Ancora, l'alano è il muto destinatario delle riflessioni metafisiche del principe, del quale è a più riprese un vero, anzi il vero e unico amico, e nei confronti del quale è capace di gesti di confidente, totale abbandono (cfr. 46 e 96). Sta in qualche modo a sé, ma è pur sempre un tratto retrospettivamente confermato della sua personalità, la circostanza che la sua mummia sia per la vecchia Concetta «il solo ricordo del suo passato che non le destasse sensazioni penose» (253).

Bendicò si mostra dunque non solo innocente e incapace di ipocrisia, al pari di tutti gli animali, ma dotato altresì, come si è visto, di una personalità gioiosa e dinamica, equilibrata ed equa, detentrice di un rapporto sereno con il mondo e con la propria vitalità. E ciò, lo si ripete, pur essendo la sua presenza in seno al romanzo contenuta in una misura del tutto realistica, che non sfiora mai il fantastico, il surreale o il fiabesco. Bendicò non è insomma la Bella de *La Storia morantiana*¹⁵.

15. È stato opportunamente osservato, sul fondamento del grande amore che Lampedusa nutrì per i cani e di cui dà larga testimonianza il carteggio con la moglie, che «Bendicò incarna la caninità senza ombra di agiografia alcuna. Ha nel *Gattopardo* la parte che gli è dovuta, né più né meno, con quella sicurezza, mai leziosa ma partecipe, che solo la grande consuetudine con i cani può dare» (Cardona, *Lettere a Licy*, cit., p. 57). E forse, proprio alla preoccupazione di non

Assistiamo dunque nel *Gattopardo* all’incrociarsi di dinamiche stilistiche e narrative apparentemente contraddittorie, o quanto meno dall’esito paradossale: con sapienza Lampedusa svolge tutto l’ampio ventaglio di potenzialità espressive offerte dal mondo animale per connotare così come intende connotarle persone, situazioni, cose, cioè in modo vario ma pur sempre negativamente, all’insegna di un pessimismo antropologico che appare generale, per quanto filtrato e attenuato da registri ora ironici e umoristici, ora grotteschi e stranianti. Per un altro verso però gli animali – che sia il coniglio agonizzante o il «felicemente incomprendibile» (96) Bendicò – offrono l’indizio di una condizione superiore, caratterizzata da un’innocenza di fondo, da un’istintiva capacità di giudizio, e soprattutto da una carica vitale non interessatamente orientata verso altro scopo che non sia il godimento di questa stessa carica vitale.

In realtà, il trattamento di umanizzazione che ricevono Bendicò e altri animali nel *Gattopardo* non ha nulla di contraddittorio a fronte della parallela animalizzazione dei personaggi umani, né tra questi due piani si produce alcun paradosso, poiché è chiaro che nella propria bestialità non deviata da elementi propriamente umani, l’alano è meno ma anche, a un tempo, più che umano: è un autentico superuomo.

Uscendo dalle pagine del *Gattopardo* si può avere tanto una rapida conferma del trattamento ambivalente che anche in pagine saggistiche l’animalità riceve sotto la penna di Lampedusa, quanto di come, quando si libera dall’esigenza della verosimiglianza realistica, tale trattamento vada a sfociare in un’esplicita esaltazione superomistica dell’animalità.

Quanto al primo punto, tra i non pochi esempi reperibili nelle umorali lezioni di letteratura inglese e francese che Lampedusa tenne a Francesco Orlando, si consideri come nelle pagine consacrate a Montaigne si riscontra in qualche modo la stessa ambivalente dinamica che mette in opera l’animalizzazione dell’umanità e l’umanizzazione degli animali. Questi sono gli uomini nella *Weltanschauung* di Montaigne e di Shakespeare, quale Lampedusa la caratterizza e quale evidentemente sente come sua propria: «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; ambedue si lasciano spesso distrarre da questa contemplazione amara e ridono un momento dinanzi alle smorfie ed ai capitomboli di queste povere scimmie bastonate»¹⁶. Mentre, quanto all’umanizzazione degli animali, poche pagine più in là Lampedusa si trova a indicare in

varcare la verosimiglianza quanto alla presenza di un cane da compagnia nella giornata di un aristocratico del XIX secolo, risale la decisione di stralciare dal manoscritto definitivo l’ampio brano che, nella seconda redazione dell’opera, faceva da incipit alla «Parte IV» (nell’appendice alla nostra edizione, p. 357); un brano in cui, con la sua capacità di intrecciare i fili dell’umorismo lieve e della profonda meditazione esistenziale, Lampedusa aveva dato largo spazio ai rapporti tra il principe e il suo cane, proponendone qualcosa come la sorridente “teoria”. La Fauci, *Lo spettro di Lampedusa*, cit., pp. 40-54, in un discorso che ha una sua piena interna coerenza ma che non ha punti di contatto con quanto veniamo dicendo, indica in Ciccio Tumeo uno dei tre “cani” di don Fabrizio, gli altri due essendo Bendicò e Padre Pirrone.

16. *Letteratura francese*, in *Opere*, cit., pp. 1555-6.

Montaigne «un senso di fraternità (la parola non è esagerata) per gli animali “qui sont ce que nous sommes, excepté dans le parler”»¹⁷.

Comunque, come si è già osservato, tale dinamica ambivalente perviene a un esito narrativo compiuto e unitario, programmaticamente consapevole e narrativamente esplicito, lì dove la preoccupazione della verosimiglianza non ha più ragion d’essere, ossia nella novella *La sirena*, che proprio in una sorta di supero-mistica esaltazione dell’animalità trova il suo autentico motivo ispiratore. Se infatti il deuteragonista e voce narrante è definito spazzantemente un «cagnolino da salotto»¹⁸ dal protagonista, il professor Rosario La Ciura, l’unica apparizione di un autentico cane nel corso della novella (e proprio nel salotto del professore!) è invece accompagnata da un enigmatico commento destinato a creare l’aspettativa di qualcosa di prodigioso. «Questo, Corbera – dice in effetti l’anziano professore all’apparire del suo boxer –, per chi sa comprenderlo, rassomiglia più agl’Immortali, malgrado la sua bruttezza, delle tue sgrinfiette» (412). Il grecista che dunque aveva ricevuto, come si apprenderà di lì a breve, l’iniziazione al vero sapere dice che, *per chi sa comprenderlo*, il suo cane è più vicino agli dèi di quanto non lo siano i delusivi commerci con le «sgrinfiette» a cui il giovane Corbera è abituato. Questo dunque il senso dell’apparizione del cane e del commento del suo padrone; apparizione che costituisce il primo riferimento a una realtà altra, apendo con ciò la strada al racconto dello straordinario prodigo occorso al professor La Ciura¹⁹. Il quale ritiene il giovane Paolo Corbera degno di essere messo a parte del segreto della sua vita non per una qualche distinzione o privilegio culturale, ma solo perché della «realità del mondo greco» egli è più consci per puro «istinto animalesco» (509) di quanto non lo siano i suoi illustri colleghi classicisti.

Il segreto del professor La Ciura è appunto quello di essere stato ammesso al singolare «sorriso» e quindi agli amori di una sirena, Lighea figlia di Calliope:

Mi voltai e la vidi: il volto liscio di una sedicenne emergeva dal mare, due piccole mani stringevano il fasciame. Quell’adolescente sorrideva, una leggera piega scostava le labbra pallide e lasciava intravedere dentini aguzzi e bianchi, come quelli dei cani. Non era però uno di quei sorrisi come se ne vedono fra voi altri, sempre imbastarditi da un’espressione accessoria, di benevolenza o di ironia, di pietà, crudeltà o quel che sia; esso esprimeva soltanto se stesso, cioè una quasi bestiale gioia di esistere,

17. Ivi, p. 1566. La citazione di Montaigne dev’essere a memoria, e probabilmente neppure una citazione ma un pensiero che Lampedusa gli attribuisce (il che peraltro non è raro in queste sue “lezioni”). In effetti, nello scrittore francese si incontra qualcosa di diverso, se non, a rigore, di opposto, ossia che gli animali a loro modo comunicano: cfr. M. de Montaigne, *Essais*, Livre II, Chapitre XII («Apologie de Raymond Sebond»), édition Villey-Saulnier, PUF, Paris 2004, pp. 452-9.

18. *La sirena*, in *Opere*, cit., p. 506 (per le successive citazioni, rinvio direttamente a testo alla pagina di questa edizione).

19. L’apparizione del boxer del professor La Ciura non mi pare che sia mai stata notata e commentata dagli studiosi, neppure da G. Manetti, *La semiotica interpretativa e La Sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Le sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa*, a cura di S. Cavicchioli, CLUEB, Bologna 1997, pp. 57-92, che pur ha repertoriato ben undici indizi o «esche» che al lettore annunciano la natura del segreto che il vecchio grecista si appresta a svelare.

una quasi divina letizia. Questo sorriso fu il primo dei sortilegi che agisse su di me rivelandomi paradisi di dimenticata serenità (513).

Il «sorriso» di Lighea, la quale ha ovviamente anche qualche tratto canino²⁰, è allora la cifra sensibile dell'eros sovrumano elargito dalla sirena; un'esperienza per cui l'anziano grecista trova nella sua commossa rievocazione un termine di paragone che può sembrare dei più crudi e desublimanti, ma che in realtà tale non è affatto nella visione che Lampedusa gli presta:

Così ebbero inizio quelle tre settimane. Non è lecito, non sarebbe pietoso verso di te, entrare in particolari. Basti dire che in quegli amplessi godevo insieme della più alta forma di voluttà spirituale e di quella elementare, priva di qualsiasi risonanza sociale, che i nostri pastori solitari provano quando sui monti si uniscono alle loro capre: se il paragone ti ripugna è perché non sei in grado di compiere la trasposizione necessaria dal piano bestiale a quello sovrumano, piani, nel mio caso, sovrapposti (515).

La sintesi suprema di animalità e divinità la sorridente e animalesca Lighea la celebra nel suo corpo stesso:

... era una bestia – continua il racconto del professore – ma nel medesimo istante era anche una Immortale ed è peccato che parlando non si possa continuamente esprimere questa sintesi come, con assoluta semplicità, essa la esprimeva nel proprio corpo. Non soltanto nell'atto carnale essa manifestava una giocondità e una delicatezza opposte alla tetra foia animale²¹ ma il suo parlare era di una immediatezza potente che ho ritrovato soltanto in pochi grandi poeti. Non si è figlia di Calliope per niente: all'oscuro di tutte le colture, ignara di ogni saggezza, sdegnosa di qualsiasi costrizione morale, ella faceva parte, tuttavia, della sorgiva di ogni cultura, di ogni sapienza, di ogni etica e sapeva esprimere questa sua primigenia superiorità in termini di scabra bellezza (517).

E poi, riferendo parole udite dalla sirena stessa:

20. Un altro elemento ‘canino’ della sirena è indicato poco oltre, quando gusta del vino «facendo schioccare la lingua coma fa un cane» (516). Per il «sorriso» di Lighea, che caninamente ride piuttosto con gli occhi che con la bocca, cfr. anche le diverse variazioni: i suoi «occhi ridenti» (514), «il riso dei suoi occhi» (516), e «il riso degli occhi» (521).

21. Può sorprendere che qui La Ciura parli di «tetra foia *animale*», in un contesto che è inequivocabile nell'opporre un negativo che è tutto sul versante dell'umano e un positivo che è tutto su quello dell'animalità. In una versione anteriore della novella, di cui sopravvive un frammento, nel passo in questione Lampedusa scriveva: «Non soltanto nell'atto d'amore essa mostrava una foga e una delicatezza *più che umana* ma il suo parlare era di una immediatezza potente che ho ritrovato solo in pochi grandissimi poeti» (522). Vien da chiedersi se «animale» non sia quindi un mero errore d'autore, una sorta di errore polare condizionato dall'antigrafo, e che quindi il professore La Ciura volesse dire «tetra foia *umana*». Così in effetti – lo si ripete – imporrebbe il senso del suo discorso, tutto centrato sull'antitesi umano/animale, che è ancor più evidente nella prima versione del testo. A meno che, pur di giustificare «animale» in questo contesto, non si voglia sottintendere un ritorno a una degradante e straniante animalizzazione dell'umano.

Sono tutto perché sono soltanto corrente di vita priva di accidenti; sono immortale perché tutte le morti confluiscono in me da quella del merluzzo di dianzi a quella di Zeus, e in me radunate ridiventano vita non più individuale e determinata ma pànica e quindi libera (*ibid.*).

Naturalmente non si tratta di mettere i testi di Lampedusa, con la loro visione dell'umanità e dell'animalità, alla prova di un'improbabile 'tenuta' da un punto di vista filosofico o antropologico; non si può non sottolineare, tuttavia, come tale visione, a cui non è però disgiunta un'intima convinzione di essere portatrice di verità, finisce col risolvere la sua carica antumanistica e nichilistica in quel potente afflato lirico di cui il radioso sorriso di Lighea è l'espressione più compiuta.

