

## La critica su Brancati: segni di un autore 'singolare' e di difficile interpretazione

di Luca Rachetta

Vitaliano Brancati, rispetto ad altri autori coevi o addirittura coetanei, ha goduto di fortuna critica scarsa in rapporto al valore indubbio della sua opera, il che è attestato dai pochi studi veramente sistematici relativamente alla totalità della sua produzione o a certi settori della stessa (narrativa grande e piccola, teatro).

Una valida giustificazione di tale situazione potrebbe essere la difficoltà riscontrata dai critici nel collocare l'opera di Brancati all'interno della letteratura del '900, critici che, come sostiene il Mauro, commettono l'errore «di voler per forza, necessariamente, sistemare uno scrittore entro delle strutture portanti precise, in maniera da ingabbiarlo e da ghettizzarlo», fermo restando la loro prontezza nello sviluppare «a uno scrittore il rimprovero opposto, cioè di essere monocorde»<sup>1</sup>.

Ma ad onor del vero, continua il Mauro, la «responsabilità» appartiene anche all'opera di Brancati, che appare sfuggente, proteiforme, singolare, dunque di difficile analisi e certo non prestantesi a giudizi perentori e definitivi.

Anche Trombatore ha sottolineato l'originalità dell'autore siciliano rispetto alle tendenze dominanti nella nostra narrativa novecentesca, mentre Anceschi parla di un'opera letteraria «curiosa», ossia unica nel panorama contemporaneo.

\* *Presentato dall'Istituto di Filologia Moderna.*

<sup>1</sup> W. Mauro, *La critica su V.B.*, in AA.VV., *V.B. nel 40° anniversario della sua scomparsa. Atti del convegno del 19-21 ottobre 1994*, Grafiche Santocono, Rosolini, 1994, pp. 71-84 (cit. p. 83) (le citazioni immediatamente successive, salvo diversa indicazione, sono tratte da questo testo).

Pancrazi poi accosta Brancati a Palazzeschi, riscontrando in entrambi e solo in essi, tra tutti gli scrittori «di quest'ultima letteratura», quell'assoluta peculiarità d'ispirazione da cui discende l'impossibilità che alle loro spalle si accalchino schiere di epigoni o imitatori, cosa che sembra garantire la capacità «per uno scrittore» di «essere e restar singolare»<sup>2</sup>.

Singularità che in Brancati sembra consistere nella grande varietà a livello tematico cui corrisponde un'assoluta coerenza d'ideali (la spina dorsale della sua opera), nello stile unico (di cui si tratterà più avanti), che pur nel suo evolversi mantiene tratti distintivi quali la propensione per similitudini e immagini governate dalla fantasia e dall'originalità, dunque la necessità di non incorrere nel *mare magnum* del banale e del *déjà vu*.

Probabilmente, però, anche le tematiche 'scottanti' toccate dallo scrittore (sensualità, forti riferimenti polemici di natura politica e sociale) hanno contribuito ad allontanare soprattutto la critica più bigotta e conformista del secondo dopoguerra, come testimoniano i numerosi problemi avuti da Brancati con la censura, prima fascista e poi, ancor di più, con quella repubblicana.

Si aggiungano poi le riserve avanzate dagli intellettuali di sinistra a proposito della presunta inconsistenza e della presunta incoerenza della protesta brancatiana.

Muscetta, ad esempio, invitava Brancati a schierarsi con «quelle forze che sole possono ostacolare il trionfo di una tirannia»<sup>3</sup>, come se solamente l'adesione allo schieramento di sinistra fosse in grado di vivificare e convalidare quell'ansia di denuncia che nel nostro autore mai poté prescindere dall'autonomia di giudizio e dall'affrancamento da condizionamenti di

<sup>2</sup> P. Pancrazi, *Brancati umorista serio*, in *Scrittori d'oggi*, serie V, Bari, Laterza 1950, pp. 23-33 (cit. p. 23).

<sup>3</sup> C. Muscetta, *Brancati e la censura*, in *Letteratura militante*, Firenze, Parenti 1953, pp. 278-283 (cit. p. 280).

Muscetta inoltre spiega per quali motivi, a suo avviso, il dramma *La governante* subisca la censura, individuando poi nel 'pamphlet' *Contro la censura* un atteggiamento troppo rinunciatario da parte dell'autore, il quale dà vita «ad un appello scritto con la certezza che non sarà raccolto», con la rassegnazione di chi giudica la situazione immodificabile, confermando così il suo fraintendimento dello spirito, in realtà vigoroso e non incline a facili scoraggiamenti, che pervade l'opera brancatiana.

qualunque tipo, soprattutto politici, e non certo per una forma di borghese snobismo ma per la cieca e totale fiducia nel proprio ruolo di scrittore, dunque di voce critica della società.

Di non trascurabile rilevanza è pure il fatto che le prime opere di Brancati siano cadute nel dimenticatoio (in quanto parevano frutto esclusivo della simpatia per il fascismo degli anni giovanili) e vi siano rimaste fino agli anni '70, quando gli studi di Gazzola Stacchini e di Abrugiatì, di Amoroso e, negli anni '80, della Perrone<sup>4</sup> hanno evidenziato il legame stilistico e tematico di romanzi come *L'amico del vincitore* o *Singolare avventura di viaggio* con gli esiti più alti della maturità, svincolandone dunque la lettura da abusati e superficiali schemi esegetici d'impronta politica e ideologica.

Opere che prima venivano liquidate con un giudizio riconducibile all'aggettivo 'fascista', rivolto ad un periodo della vita dell'autore e senza scendere in un'analisi approfondita dei singoli romanzi, ora da alcuni vengono analizzate in quanto opere autonome in seguito alla mutata atmosfera politica, segno questo dei torti di cui certa critica militante si è resa colpevole in passato nei confronti di Brancati.

Ma la produzione brancatiana è stata oggetto non solo di disinteresse e di giudizi 'faziosi', ma anche di interpretazioni semplicistiche.

Ci si è chiesto, ad esempio, se Brancati possa essere considerato un autore regionale.

Certo la 'sicilianità', intesa come legame saldo e a volte nostalgico con la propria terra che traspare dalla scelta dell'ambientazione e dei temi e dall'affettuosa analisi umoristica della propria gente e della sua mentalità, è indubbia, ma è apparsa a parte della critica riduttiva rispetto alla 'sicilitudine' di Sciascia, concepita in un'accezione molto più ampia, onnicomprensiva, non meramente folcloristica, caricaturale, insomma superficiale, come è parso ad alcuni di ravvisare nell'autore di Pachino.

Comunque sia, Brancati non è riducibile esclusivamente al-

<sup>4</sup> V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di V.B.*, Firenze, Olschki 1970.

L. Abrugiatì, *Il primo tempo di V.B.*, Lanciano, Carabba 1977.

G. Amoroso, *Brancati*, Firenze, Le Monnier 1978.

D. Perrone, v. cit. seguenti.

l'ambito siciliano, in quanto spesso la condizione della società isolana rimanda a quella degli Italiani, soprattutto in età fascista.

Non per nulla la dualità tematica costituita dal 'gallismo' (ossia il tema del vagheggiamento muliebre da parte di quanto mai improbabili don Giovanni) e dal tema politico (ossia l'antifascismo allusivo e quello più diretto) è stata spesso al centro delle attenzioni degli studiosi, anche se sovente, come già detto in precedenza, in maniera riduttiva e semplicistica.

Infatti non si è mai messo in dubbio né il ruolo di filo conduttore dell'intera opera brancatiana (almeno quella matura) che le due tematiche ricoprono, né la loro stretta relazione, dal momento che, dietro i vanagloriosi 'galli' siciliani, si cela la tronfia quanto infondata burbanzosità del regime fascista e dei suoi sostenitori, di fronte ai quali il maschio catanese si contafrottole e inconcludente ma pure mite ed inoffensivo rappresenta anzi un insulto ai miti del vitalismo e dell'attività di marca, oltre che mussoliniana, anche dannunziana.

Domenica Perrone evidenzia come i protagonisti del *Don Giovanni in Sicilia* «si comportano come se gli imperativi fascisti non esistessero affatto. Il romanzo, in altri termini, ignorando e bandendo ogni riferimento all'Italia fascista, con un parallelismo antitetico, punta ad affermare una moralità ed una concezione antifasciste. Al mito della forza e della potenza, all'iconografia corposa e primitiva del fascismo, il *Don Giovanni in Sicilia* oppone la mitezza e la normalità dell'uomo comune, l'antierismo e la non violenza dei suoi inarrendevoli sognatori»<sup>5</sup>.

L'equazione gallismo-fascismo, giusta per certi aspetti<sup>6</sup>, non può costituire però l'unica chiave interpretativa.

<sup>5</sup> D. Perrone, *I temi della narrativa di Brancati*, in AA.VV., *op. cit.*, pp. 29-42 (cit. pp. 36-37).

<sup>6</sup> Si veda inoltre C. Salinari, *Uno scrittore antifascista*, «Il contemporaneo» 9 ottobre 1954, p. 5, poi in *La questione del realismo*, Firenze, Parenti 1960. Salinari afferma che non si può distinguere «il motivo erotico da quello politico: perché la figura del fanfarone, tutto fumo e niente sostanza, egli (*Brancati*) la coglie come figura tipica dell'Italia fascista, sia nelle attività sessuali che in quelle politiche. Che differenza può trovarsi tra il gallismo puramente verbale dei giovanotti catanesi, e la potenza puramente verbale degli *otto milioni di baionette* e dei *colli fatali*?» (da «Il contemporaneo»).

Altrimenti si rischia d'incorrere in errori simili a quello di Trombatore<sup>7</sup> che, tentando di spiegare le origini intellettuali ed esistenziali di *Paolo il caldo*, finisce col ricondurle al venir meno del grande motivo polemico dell'autore, il fascismo, scambiando quindi per perdita d'incisività l'incattivirsi della musa brancatiana, che si configura nel mostrare il perdurare di vizi e malcostumi d'età fascista anche in seguito alla caduta del regime e nel porre alla berlina altri malesseri profondamente radicati nella dimensione italiana del dopoguerra.

Al di là di travisamenti di questo genere, cambiare l'angolo di visuale dell'opera di Brancati è assolutamente necessario per cogliere tanti aspetti e sfaccettature non radicati nel contesto storico specifico ma in una dimensione più esistenziale ed umana.

Ad esempio, tra gli studi più recenti sul nostro autore, *La carne e la noia*<sup>8</sup> di Salvatore Zarcone segnala la piena compatibilità intellettuale e spirituale con la letteratura italiana ed europea d'inizio secolo di personaggi come Giovanni Percolla, Aldo Piscitello, Antonio Magnano, che ben figurano all'interno di quella galleria di «inetti» (Tozzi, Svevo, Borgese ed altri ancora) incarnanti l'impotenza dell'intellettuale di fronte ad una realtà in così rapida mutazione da non permettere ad una letteratura arretrata di incidere in essa e di indirizzare la società nel giusto verso.

Il rapporto con il sesso ed il potere rimanda a tale incapacità, a tale disagio, nella convinzione che «i conflitti tra scrittura e politica, etica e letteratura, eros e sesso, riproducono a vari livelli la più profonda crisi della funzione e del ruolo del lavoro letterario e degli intellettuali nelle moderne società di massa».

È proprio la modernità, l'assoluta freschezza ed attualità

<sup>7</sup> G. Trombatore, *Fine del gallismo*, «L'Unità» a. IX n. 15, 10 aprile 1955, poi in *Scrittori del nostro tempo*, I, Palermo, Manfredi 1959, pp. 101-106. «Poi l'antifascismo si venne sempre più scolorendo, e oggi, in questo *Paolo il Caldo*, è proprio questo l'elemento che è venuto a mancare. Non che esso si fosse del tutto dileguato nella coscienza dello scrittore: ma il fascismo non è più il nemico numero uno, il bersaglio sicuro della sua satira. Si avverte che una grande forza di convinzione era venuta meno allo scrittore» (p. 104).

<sup>8</sup> S. Zarcone, *La carne e la noia*, Palermo, Novecento 1991.

della pagina di Brancati a più di cinquant'anni dalla sua scomparsa che deve essere sottolineata a dovere.

La critica sociale e di costume si unisce al resoconto fedele di un malessere, di un disorientamento dell'individuo che ne fa esplodere le debolezze, la timidezza, l'insicurezza e la nostalgia per un mondo ideale forse mai esistito, forse solo sognato, prodottosi nell'animo di uomini emarginati (e autoemarginatisi) da una realtà in cui non si riconoscono.

In questo senso procede il resoconto complessivo sulla produzione brancatiana di Domenico Perrone<sup>9</sup>, la quale ci offre «un'interpretazione critica che ci riconsegna Brancati libero dai facili schemi che lo hanno fin qui etichettato».

Il perseguimento di una felicità da intendersi alla sua base come amor di verità e pertanto fondata sulla ragione obiettiva ed incorruttibile costituisce la grande lezione lasciataci dall'autore; in questo senso anche il comico si qualifica in quanto strumento della ragione atto a disambiguare il reale e lo stile 'classico' delle opere migliori (soprattutto del Don Giovanni in Sicilia) diviene il segno di quella ricerca di misura e di equilibrio che vuole configurarsi non solo nel mondo, ma anche nella pagina scritta.

La Perrone ripropone poi la «teoria del malinteso», cioè lo scarto tra le aspirazioni dell'uomo ed una realtà cristallizzata che frustra le velleità individuali: da qui s'innesca il processo del sogno, dell'evasione fantastica, in quanto «la fantasia e il sogno sono un complemento, o meglio, una componente indispensabile del mondo reale, poiché ne compensano la piattezza e l'inconsistenza reinventandolo e rinsanguandolo di vita immaginaria. Gli uomini, gli antieroi brancatiani, che si muovono tra una folla di oggetti e sembrano profondamente immersi nella rete degli accadimenti quotidiani e minimi del vivere, trovano proprio in questa realtà insignificante e ovvia le occasioni per dar vita al sogno, per cambiare la qualità delle cose»<sup>10</sup>.

L'impegno dell'intellettuale applicato al consorzio umano che non può mai prescindere dall'autonomia del pensiero e della parola, l'aspirazione alla composizione delle disarmonie della vita,

<sup>9</sup> D. Perrone, *V.B.*, Milano, Bompiani 1997.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 168.

la consapevolezza di quanto arduo e finanche utopico sia l'obiettivo prefissato, la reazione degli individui più deboli e sensibili, che si realizza, quando è possibile, nell'evasione fantastica: è qui che risiede la più giusta chiave di lettura dell'arte di Brancati, che raggiunge gli esiti più alti nella visualizzazione dello scenario mondiale contemporaneo, con gli interventi del potere politico e religioso prevaricanti il diritto alla libertà, con l'irrazionalità dilagante di cui la guerra rappresenta solo l'aspetto più vistoso, con il gran numero degli indifesi costretto ad arrangiarsi e soffrire, con l'intellettuale sempre più alla deriva, sfiduciato della possibilità di far sentire la propria voce tra urla e strepiti di prepotenti e di stolti.

Alcuni critici hanno sottolineato inoltre l'incapacità di Brancati di penetrare il dramma, di creare personaggi veramente e profondamente umani.

In particolare Salinari osserva che a Brancati «manca la capacità di penetrare nel cuore degli uomini e di scavare nelle pieghe della società» e di «mostrare sotto gli aspetti comici le contraddizioni drammatiche in cui essi si dibattono», per cui dei fascisti, ad esempio, sottolinea solo «gli aspetti più esterni, chiasosi e pacchiani».

I personaggi brancatiani sarebbero «più spesso macchiette che uomini, maschere da commedia che personalità contraddittorie e complesse»<sup>11</sup>.

Ci troviamo di fronte a secolari pregiudizi sul comico che ne hanno spesso decretato una posizione subordinata rispetto al tragico o a generi considerati più seri: forse anche per quanto riguarda Brancati, umorista più che comico, si avverte il peso di tali condizionamenti, soprattutto da parte di una critica prevenuta e comunque non disposta a priori a concedere troppo credito all'autore ed alla sua opera.

C'è invece chi ha interpretato meglio questo aspetto della scrittura brancatiana.

Falqui, ad esempio, in una recensione a *Il vecchio con gli stivali*, un vero e proprio 'pamphlet' contro il regime, riconosce che al nostro autore va ascritto il «merito di una certa anzianità nel trattare, criticandola, una così cocente materia, che in mani

<sup>11</sup> C. Salinari, *op. cit.*

meno esperte e men discrete chi sa a quali eccessi avrebbe trascinato»<sup>12</sup>.

A distinguere la scomposizione umoristica del reale dal puro macchiettismo caricaturale ci pensa, tra gli altri, Carlo Bo, il quale parla di uno scrittore che «in apparenza condannato alla caricatura, a un teatro di macchiette psicologiche, si salva e conquista un altro ordine di lettura per un impasto di umori che non gli consente di mettersi nella posizione del giudice e gli suggerisce di accettare una ragione comune, di partecipare a quel mondo che sembra voler corrodere con i suoi acidi e con la sua fantasia ancorata alla più spietata delle realtà»<sup>13</sup>.

È da ritenersi poi di basilare importanza quanto sostiene il Cecchi a proposito dei protagonisti de *Il bell'Antonio*: «Ed è naturale che l'attrazione e l'amore del bell'Antonio per Barbara e di Barbara per Antonio non possa tanto sentimentalizzarsi e liricizzarsi; come d'altra parte non possa assottigliarsi in una casistica psicologica troppo elaborata; altrimenti diventerebbe poco manevole agli effetti burleschi che si trattava di ricavare»<sup>14</sup>, come a dire che lo stesso genere e stile adottati da Brancati non permettevano un eccessivo approfondimento psicologico-sentimentale, che avrebbe stornato dai veri fini della propria scrittura.

La levità di tono e la presentazione di certi personaggi insistente su pochi caratteri sono i cardini del procedimento di scrittura umoristica, quei tratti peculiari di un genere che solo una critica superficiale o condizionata da precisi orientamenti politici e preferenze letterarie può scambiare o bollare per lacune o difetti.

È senz'altro originale il tentativo di David<sup>15</sup> di ricercare nell'opera brancatiana una chiave di lettura psicanalitica, la quale,

<sup>12</sup> E. Falqui, *Il vecchio con gli stivali*, in *Novecento letterario*, serie VII, Firenze, Vallecchi 1962, pp. 396-399 (cit. p. 397).

<sup>13</sup> C. Bo, *Tre narratori siciliani*, «Paragone» lett. 66, giugno 1955, pp. 39-50 (cit. p. 48).

<sup>14</sup> E. Cecchi, *Un nipotino di Aristofane*, in *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti 1954, pp. 123-126 (cit. p. 125).

<sup>15</sup> M. David, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri 1966, pp. 533-536.

secondo lo stesso, risulta proponibile solo per l'ultimo romanzo, *Paolo il caldo*, e l'ultima pièce teatrale, *La governante*.

Il primo, per certi aspetti una sorta di 'bildungsroman' con particolare attenzione alle esperienze erotiche del protagonista, rivela una chiara traccia di studi psicanalitici, freudiani soprattutto, nelle parti relative allo sviluppo della sessualità nell'età infantile, agli odi repressi, fino al momento in cui l'amico Pinsuto vorrebbe mandare Paolo da tal ingegnere K., in realtà un medico (impossibile non pensare al dottor S. di Svevo), perché lo aiuti nelle sue contraddizioni.

L'approccio che l'autore siciliano ebbe con Jung e Freud negli ultimissimi anni della sua vita si avverte, sostiene David, anche ne *La governante*, dove Elena si sottopone a psicanalisi, Caterina l'ha invece studiata in Francia e Alessandro Bonivaglia, che parla per bocca di Brancati stesso, pronuncia queste parole particolarmente illuminanti riguardo la stima non eccelsa che lo scrittore ha per tale scienza:

Tutti i filosofi che liberano dalla responsabilità personale, Freud, Marx, sono in gran voga. La gente non vuole più rispondere dei propri atti. Ho ammazzato, ho rubato? Se sono un proletario marxista, dirò che la colpa è del capitalismo. Se sono un borghese, dirò che la colpa è di mio padre che mi ha dato delle inibizioni. Mía, la colpa non è mai<sup>16</sup>.

Dunque Brancati, pur essendosi interessato all'argomento, non reputa la psicanalisi in grado di risolvere i problemi dell'uomo, come dimostra il fatto che «Paolo e Caterina siano condannati dall'autore a non sapersi perdonare e al suicidio e alla baudeleriana ala della stupidità, e che davanti a questa tragica fatalità immaginaria i tentativi disperati di salvezza abbiano cozzato contro soluzioni affascinanti, ma sempre respinte, marxismo, psicoanalisi, contemplazione yoga che fossero» (p. 535)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> *La governante*, in *Opere (1947-1954)*, Milano, Bompiani 1992, p. 1456.

<sup>17</sup> In un passo del *Diario romano* (Milano, Bompiani 1994, pp. 296-297), parlando di Croce, Brancati ne elogia il sistema etico-politico, che garantisce all'individuo l'autonomia di pensiero e la responsabilità delle proprie azioni, individuando come contraltare negativo il marxismo e la psicanalisi d'ascendenza freudiana, le più celebri tra le scienze moderne, che, secondo l'autore di Pachino, riducono l'uomo alla condizione di automa in balia di vincoli superiori e insuperabili (l'economia e il sesso). Nel rifiuto della psicanalisi (che altri scrit-

La singolarità di Brancati, oltre che nelle tematiche, è senz'altro ravvisabile anche nello stile, veramente unico e particolare.

Egli è apparso a molti studiosi (la critica marxista, Anceschi, Ferretti, Salinari) un autore irregolare, poco attento alla forma, incapace di frenare la sua forte emotività che lo porta ad un autentico fioccare di tematiche<sup>18</sup>: ma ciò è normale, come osserva il Mauro<sup>19</sup>, poiché Brancati è un narratore d'istinto, d'impeto, che partecipa intensamente ai contenuti della pagina da lui scritta.

Pertanto ci troviamo di fronte non ad un 'formalista', ma piuttosto ad un 'contenutista', e più precisamente ad un 'moralista' nel senso più genuino e vero del termine.

Diversi critici hanno puntato la loro attenzione, anche se nessuno in maniera sistematica, su un aspetto dello stile di Brancati che viene definito 'barocchismo', ossia grande attenzione ai particolari, a quelle che possono apparire minuzie ma che in realtà

tori come Moravia hanno invece abbracciato) trova conferma uno dei principi e degli insegnamenti fondamentali che alimenta l'opera brancatiana, cioè la risoluzione personale e l'invito a tutti rivolto a servirsi delle proprie facoltà razionali, ad agire coerentemente ai propri orientamenti ideali svincolandosi dal peso di mode e di autorità (spesso indegnamente considerate tali) che in nessun modo devono inficiare la capacità di espletare il proprio libero arbitrio.

<sup>18</sup> Quella che a certa critica è apparsa come irregolarità e scarsa attenzione alla forma è in realtà riconducibile al concetto di scrittura 'barocca' (di cui si tratta nel testo alle pp. 342-344) che, lungi dall'essere segno di sciattezza a livello stilistico, è al contrario propensione all'espressione ampia e precisa del pensiero o del sentimento e compiacimento per la costruzione elegante e ingegnosamente architettata del periodo.

L'eccessa emotività che porta l'autore ad allargare il campo dei propri interessi tematici non è poi un limite.

Lo sarebbe se la ricchezza di spunti di riflessione e la varietà della materia non venissero (come regolarmente avviene) governate da una mano ferma che le iscrive coerentemente nel progetto totale dell'autore, vale a dire la presentazione di un quadro umano e sociale tra i più completi della nostra letteratura contemporanea: così facendo, la poliedricità dell'opera brancatiana sfugge ai pericoli della confusione e dell'inconcludenza, per cui ogni singolo aspetto si configura come uno dei tasselli di quel grande mosaico policromo che lo scrittore presenta al lettore, tasselli che traggono maggior luce l'uno dai riflessi dell'altro, vale a dire definendosi meglio l'uno nel rapporto con l'altro.

<sup>19</sup> W. Mauro, *op. cit.*

sono segno di un'inclinazione al colore, al movimento, alla fantasia, alla meditazione cavillosa.

Significativo in tal direzione è il commento dell'Amoroso che, trattando la raccolta *Il vecchio con gli stivali*, afferma: «esso (il barocco) può ricercarsi nei veicoli di deformazione, nell'accentuazione del colore e del movimento, insomma in tutta l'apparecchiatura usata al fine di confondere il nitore delle cose per fissarle meglio e più durevolmente, (...): nello spostare i personaggi dalla loro base di credibilità, nell'indirizzarli verso inedite mete, Brancati raggiunge infatti i valori più penetranti del suo discorso<sup>20</sup>.

Sempre l'Amoroso, questa volta a proposito de *Il bell'Antonio*, nota che «il capriccio della fantasia arrotola ingredienti barocchi ed esteriorità caricaturali, mentre non attinge a significati e soluzioni di ordine più alto se non là dove sa mettere insieme la maschera comica e quella drammatica» ed inoltre evidenzia che «preparando da lontano il quadro nel quale collocare l'oggetto da colpire e annegare nel ridicolo, egli (Brancati) finisce per smarrirsi nella selva dei segni, nella monotonia del troppo carico»<sup>21</sup>, individuando così un gusto concettistico paradossale e fantastico che spesso si compiace di se stesso e risulta sostanzialmente superficiale, non penetrante cioè l'intima assenza del personaggio e della situazione.

De Feo vide in Brancati uno «scrittore e artista di spirito non perché disse delle cose divertenti ed esplorò e descrisse i vizi comici, le storture comiche, la sensualità comica del microcosmo siciliano, ma perché disse quelle cose e descrisse quel comico in un certo modo che fu, come egli stesso ammise più di una volta, il modo indiretto e sconcertante dei barocchi. Come in tutti i migliori artisti indiretti di quella larga famiglia, barocchi propriamente detti, metafisici, concettisti, eufuisti e via dicendo, anche l'epigramma barocco di Brancati ha la virtù paradossale di andare rapidamente e dritto al segno seguendo vie sinuose»<sup>22</sup>.

Lo stile del Brancati maturo appare comunque caratterizzato

<sup>20</sup> G. Amoroso, *op. cit.*, p. 95.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>22</sup> S. De Feo, Prefazione alla prima edizione del *Diario romano*, Milano, Bompiani 1993, pp. IX-XV (cit. p. XIII).

da un linguaggio scorrevole e fluido, sempre pronto però a cristallizzarsi in sacche argomentative di tono riflessivo e moralistico per poi riprendere la scorrevolezza di prima; un linguaggio che spesso si configura anche come «verboso, pletorico e come timoroso di non sorprendere bene la consistenza effettiva delle cose»<sup>23</sup>, all'insegna quindi del barocco di cui si è già detto precedentemente.

A voler seguire l'andamento dello stile brancatiano maturo, sembra che tra *Gli anni perduti* e *Paolo il caldo*, nei quali c'è uno stile prima più pesante poi 'barocco', si apra una lunga parentesi (*Don Giovanni in Sicilia* e *Il bell'Antonio*) in cui viene privilegiata la frase più breve ed una maggiore scorrevolezza della sintassi del periodo (pur con le acute differenze tra i testi del '41 e del '49): lo stile di Brancati sembra metabolizzare ogni esperienza, conservarla, porla in decantazione, riproporla poi modificata e arricchita in funzione delle diverse esigenze del momento, poiché, se i rallentamenti de *Gli anni perduti* riprodurranno l'accidia e la noia dominanti tale romanzo, la complessità e la cavillosità sintattico-concettuale di *Paolo il caldo* saranno il corrispettivo del caos, della confusione sociale ed esistenziale che aggrovigliano i fili dell'umano agire.

In conclusione, ci si sente di affermare che l'analisi dell'opera brancatiana, nonostante siano state superate dalla critica più recente pesanti prevenzioni ed ingenerose restrizioni sul suo conto (di cui si è parlato in precedenza), tuttavia avrebbe bisogno di un impegno più diffuso e sistematico, che sicuramente latita a causa della scarsa conoscenza e della conseguente sottovalutazione della produzione di uno scrittore il cui talento e la cui serietà e coerenza d'ispirazione non hanno nulla da invidiare a quelle di autori a lui contemporanei molto più ricordati e in certi casi celebrati.

<sup>23</sup> G. Amoroso, *op. cit.*, p. 123.

# L'alano e il gattopardo

di Renato Raffaelli

Rimase il conforto della lettura, la curiosità e il piacere di smontare pezzo a pezzo, quasi un giocattolo meraviglioso, gli scritti altrui<sup>1</sup>.

1. Anche se la voga non è più intensissima, come quella del primo decennio, dopo la pubblicazione (1958) e dopo il film di Visconti (1963), tutti ricordiamo la conclusione del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: la povera carcassa polverosa del prediletto alano Bencidò, imbalsamato simbolo di una stagione lontana e ormai definitivamente da rimuovere per un'ultima puntata di «malessere» della signorina Concetta, viene gettata dalla finestra del palazzo e, nel volo, si ricompone per un momento nella sua antica figura, in un'immagine che ci ricorda Chagall<sup>2</sup>:

Pochi minuti dopo quel che rimaneva di Bencidò venne buttato in un angolo del cortile che l'immondezzaio visitava ogni giorno: durante il volo giù dalla finestra la sua forma si ricompose un istante: si sarebbe potuto vedere danzare nell'aria un quadrupede dai lunghi baffi e l'ante-

\* *Presentato dall'Istituto di Civiltà Antiche.*

<sup>1</sup> Gioacchino Lanza Tomasi, *Premessa a: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Il Gattopardo* (Edizione conforme al manoscritto del 1957), Milano, Feltrinelli 1996 (=1969<sup>1</sup>), p. 9. Questo mio lavoro era scritto da tempo, quando è uscito il bellissimo saggio di Francesco Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi 1998, di cui ho potuto tener conto solo in modo molto limitato. Mi sono potuto giovare tuttavia, subito dopo la pubblicazione del suo libro, di una generosa rilettura del mio dattiloscritto da parte di Orlando; quanto io sia stato rassicurato e rincuorato dal suo giudizio è cosa che può essere soltanto adombrata dalle espressioni di gratitudine consuete: basti dire che, senza il conforto delle sue parole, queste pagine sarebbero rimaste ancora a lungo in un cassetto.

<sup>2</sup> *Il Gattopardo*, p. 247 (qui e sempre cito secondo l'edizione già indicata nella nota 1).

riore destro alzato sembrava imprecare. Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida.

In questo stesso ottavo e ultimo capitolo del *Gattopardo*, che porta il lettore al maggio 1910 e dunque cinquant'anni dopo gli eventi cardine del romanzo, poche pagine prima della conclusione Tomasi ci descrive la stanza di Concetta, la ormai quasi settantenne figlia del Principe Fabrizio, tutta pulita ed in perfetto ordine. In essa due sole cose «potevano forse apparire inconsuete»: le quattro enormi casse di legno verde contenenti un ormai inutile corredo e, appunto, «davanti ad esse, per terra, un mucchietto di pelliccia malandata»<sup>3</sup>. Per il momento di questa pelliccia non ci viene detto altro. Ma poco dopo, informati sommariamente del contenuto dei bauli ed anche, poi, dei ritratti<sup>4</sup>, scopriamo che cosa in essa in realtà si nasconda<sup>5</sup>:

Se si fosse ben guardato nel mucchietto di pelliccia tarlata si sarebbero viste due orecchie erette, un muso di legno nero, due attoniti occhi di vetro giallo: era Bencidò, da quarantacinque anni morto, da quarantacinque anni imbalsamato, nido di ragnatele e di tarme, aborrito dalle persone di servizio che da decenni ne chiedevano l'abbandono all'immondezzaio: ma Concetta vi si opponeva sempre: essa teneva a non distaccarsi dal solo ricordo del suo passato che non le destasse sensazioni penose.

2. Il romanzo di Tomasi di Lampedusa è costruito con grande sapienza e vivissima attenzione per le corrispondenze, talvolta anche molto sottili, delle sue architetture. Ne abbiamo conferme ovunque, fin dal principio. Il 'prologo' del primo capitolo inizia con la conclusione del Rosario quotidiano della famiglia del Principe Salina e con la riammissione dell'alano Bencidò, che dunque è il primo 'personaggio' che vediamo agire nella prima pagina del *Gattopardo*<sup>6</sup>:

<sup>3</sup> P. 236. Su queste 'reliquie' vd. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi 1993, p. 464.

<sup>4</sup> «I ritratti erano quelli di morti non più amati»: *ibid.*

<sup>5</sup> P. 236 sg. Ciò che più avvicina Concetta a Bencidò non è tanto la comune passione per Tancredi, quanto la gelosa avversione per Angelica (vd. oltre, par. 6 e n. 49).

<sup>6</sup> P. 23.

Dalla porta attraverso la quale erano usciti i servi l'alano Bencicò, rattristato dalla propria esclusione, entrò e scodinzolò.

E la conclusione del primo capitolo, in perfetta *Ringkomposition*, vede la famiglia del Principe che appunto si sta di nuovo riunendo per il Rosario, anche questa volta con l'esclusione del cane, piuttosto renitente<sup>7</sup>:

Si udì da dietro l'uscio la consueta eco della controversia fra i servi e Bencicò che voleva ad ogni costo prender parte.

Ci sono inoltre, opportunamente dislocati in vari punti del romanzo, molti segni, a volte impervi ed ambigui, che tuttavia indicano una precisa direzione di lettura e di sviluppo della narrazione. Così, per es., in un colloquio con il suo soprastante Russo, il Principe Salina si preoccupa di attutire gli eventuali riflessi dei moti rivoluzionari sulla sua casa e sulla sua famiglia<sup>8</sup>:

Si alzò: «Pietro, parla con i tuoi amici. Qui ci sono tante ragazze, bisogna che non si spaventino». «Ero sicuro, Eccellenza: ho di già parlato: villa Salina sarà tranquilla *come una badia*».

Ed effettivamente sarà così: ma sarà proprio un incauto e un po' gaglioffo racconto di Tancredi – riguardante appunto *un convento di clausura* e il comportamento delle suore all'arrivo dei garibaldini<sup>9</sup> – a segnare il destino dei tre giovani, come la stessa Concetta scoprirà soltanto moltissimi anni dopo dal racconto del senatore Tassoni, facendosi indurre proprio da questa estrema trafittura all'espulsione dell'ultimo ricordo, divenuto anch'esso, ormai, fonte di inquietudini e di rimpianti: la pelliccia del povero Bencicò.

<sup>7</sup> P. 55. Anche le ultime parole sono quelle del Principe che intona il *Salve Regina*, precisamente come la voce del Gattopardo aveva inaugurato il romanzo con la conclusione del primo Rosario: «*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen*»: p. 23. Trovata sapiente è anche iniziare il capitolo con la fine del Rosario e concluderlo proprio con l'inizio del Rosario successivo.

<sup>8</sup> P. 47 (il corsivo è mio).

<sup>9</sup> Il racconto (vd. oltre, p. 344) verrà accolto in maniere opposte: con compiacimento piuttosto plebeo da parte della bella Angelica e con severità piuttosto arcigna da parte della nobile Concetta.

3. Converrà, su questo punto, fare subito una piccola digressione. Più distesamente descritta, la sequenza è questa:

1) racconto di Tancredi della bravata al monastero dell'Origlione, in occasione della prima cena a Donnafugata con Angelica Sedàra: le suore brutte e vecchie, terrorizzate dai garibaldini che avevano sfondato il portone con una trave, sembravano tuttavia «disposte al... martirio», finché un commilitone di Tancredi, un «bel tipo» di nome Tassoni, aveva gridato «niente da fare, sorelle [...] ritorneremo quando ci farete trovare le novizie»: opposte reazioni sono la risata stridula di Angelica e due piccole lacrime di Concetta (p. 84);

2) visita al monastero di S. Spirito; Tancredi insiste per entrare, «voleva forse far dimenticare a qualcuno gl'inconsiderati discorsi della sera prima», ma Angelica interviene in modo raggelante: «Tancredi, passando abbiamo visto una trave per terra [...] Vai a prenderla, farai più presto a entrare» (p. 87); all'uscita delle donne e del Principe, Tancredi non è più fuori ad aspettare, è già tornato a Donnafugata, dove, poco dopo, porterà un cesto di pesche in dono ad Angelica (p. 88 sg.: circa il significato delle pesche vd. oltre, par. 6);

3) dopo il ritorno di Tancredi da Napoli, durante le giornate di giochi e di rincorse amorose nelle stanze più remote del palazzo di Donnafugata, in un momento in cui il gioco tra loro si fa più lubrico, Angelica si porge a Tancredi così: «sono la tua novizia', richiamando alla mente di lui con la chiarezza di un invito, il primo incontro di desideri corso fra loro» (p. 149);

4) cinquanta anni dopo, proprio quel Tassoni, divenuto nel frattempo senatore, riferisce a Concetta una confidenza dell'ormai scomparso Tancredi a proposito del suo racconto sul monastero dell'Origlione: era stata in realtà solo «una frottola guerresca», a cui Concetta aveva prestato troppa fede, rabbuianandosi fino a rimproverarlo: «era tanto cara [...] mentre mi fissava con i suoi occhi incolleriti e mentre le labbra si gonfiavano graziosamente per l'ira come quelle di un cucciolo; era tanto cara che se non mi fossi trattenuto la avrei abbracciata lì davanti a venti persone e al mio terribile zione» (p. 241); è questa rivelazione a far tornare in mente a Concetta «l'accento caloroso, l'accento supplichevole di Tancredi mentre pregava lo zio di lasciarlo entrare nel convento; erano state parole di amore verso

di lei, quelle, parole non comprese, poste in fuga dall'orgoglio...»<sup>10</sup>.

Tornando alla richiesta del Principe (la preoccupazione che le ragazze venissero spaventate) e alla replica del soprastante Russo (la villa «tranquilla come una badia»), possiamo ora cogliere appieno le corrispondenze con il racconto di Tancredi: Villa Salina sarà davvero come una badia, ma per un momento, anche se solo attraverso un racconto improvvido, sarà sfiorata – proprio come la badia dell'Origlione – dalla violenza esterna che, se propriamente non spaventerà, tuttavia colpirà profondamente una delle ragazze di casa (quella Concetta che ne è la rappresentante principale) e imprimerà nel suo destino una traccia incancellabile.

4. Un altro esempio di questi segni, che percorrono l'ordito del romanzo, può vedersi al momento dell'arrivo a Donnafugata, quando Tancredi, dopo aver suscitato l'ammirazione di tutti per il suo fare da gran signore congiunto con la recente gloria liberale e garibaldina<sup>11</sup>, si rivolge a don Calogero Sedàra, il padre di Angelica ancora non comparsa in scena, con «voce sonora»<sup>12</sup>:

«Di voi, don Calogero, Crispi mi ha detto un gran bene». Dopo di che diede il braccio alla cugina Concetta e se ne andò lasciando tutti in visibilio.

È proprio con queste parole che si conclude la sezione in cui è descritto l'invito a Donnafugata, dove si svolgeranno tutti gli episodi decisivi del romanzo: ed è certamente significativo che, dopo aver rivolto parole di apprezzamento proprio al padre di

<sup>10</sup> P. 243. Si noterà, qui e nella frase di Tancredi citata subito sopra, il ricorso all'anafora per sottolineare il tono accorato delle parole e dello stato d'animo del giovane («era tanto cara...»; «l'accento...»).

<sup>11</sup> Comprovata peraltro dalla ferita e dalla relativa benda sull'occhio. Non c'è qui bisogno di spendere troppe parole sul *topos* del guerriero 'monocolo', che ha una lunghissima tradizione, mitica, storica e letteraria: questioni e bibliografia principali, a partire dai classici studi di Dumézil, in due lavori di Giovanni Cipriani: *Plutarco, Annibale e lo statuto del comandante guercio e fraudolento*, in «Ann. Fac. Lett. Bari» 29, 1986, p. 19 sgg. e *Petrarca, Annibale e il simbolismo dell'occhio*, in «Quad. Petrarca» 4, 1987, p. 167 sgg.

<sup>12</sup> P. 67.

quell'Angelica che di lì a poco scalzerà la cugina dal suo cuore, Tancredi si allontani dando invece il braccio ancora a quest'ultima. L'accostamento non potrebbe essere più sottile: l'ultima immagine, quella di Tancredi che si allontana offrendo il braccio a Concetta, la possiamo percepire come già appartenente al passato rispetto all'imminente ascesa ed intrusione della famiglia di don Calogero, nella seducente e irresistibile persona della figlia Angelica<sup>13</sup>.

Ma torniamo alla 'composizione ad anello'. Se, in forma estremamente evidente, possiamo riscontrarla nel primo capitolo con la corrispondenza dei due Rosari, della voce del Principe, della riammissione e dell'esclusione di Bendicò, non possiamo tuttavia dimenticare che all'iniziale ingresso dell'alano del Principe nella sala del Rosario corrisponde anche, alla fine non più del capitolo, ma del romanzo, la definitiva esclusione di ciò che del povero cane rimaneva nella stanza di Concetta, la carcassa imbalsamata. La *Ringkomposition*, dunque, riguarda pure l'intero romanzo ed è fondata su un 'personaggio' non solo 'secondario', ma anche non umano: l'alano Bendicò. Un personaggio secondario e non umano che però, anche per queste collocazioni, si rivela subito piuttosto importante e carico di significato nella generale economia del romanzo. Converrà dunque indagarne più da vicino le presenze e, poi, cercare di analizzarne più a fondo le caratteristiche e la funzione.

5. La presenza di Bendicò, possiamo dirlo subito, è una specie di filo rosso che, oltre a riannodarsi agli estremi, corre insistentemente per tutto il racconto: come vedremo, non c'è quasi episodio di rilievo che non avvenga alla presenza, talvolta rumorosa e, più spesso, silenziosa, del fidato alano del Principe.

È, come s'è detto, il primo personaggio vivo e vivace dopo il Rosario, ove peraltro la parola «morte» era risuonata più volte<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> E c'è forte ironia nella sensazione attribuita a Concetta, immediatamente dopo, mentre va al braccio di Tancredi (p. 67): «dietro, Tancredi con alla sua destra Concetta cui quel procedere verso una chiesa a fianco del cugino produceva grande turbamento e una dolcissima voglia di piangere».

<sup>14</sup> Subito, nella clausola del Rosario pronunciata all'esordio dal Principe («...in hora mortis nostrae...») e, poche righe più sotto, nell'elenco dei «fiori d'oro» delle parole inconsuete: «amore, verginità, morte» (p. 23). La *Ringkom-*

E subito dopo è il compagno della passeggiata del Principe nel giardino, quando i profumi dei fiori ricordano a don Fabrizio, per contrasto, il cadavere del soldato che era andato a morire – e a spargere il lezzo ‘dolciastro’ della morte – proprio sotto un albero di limoni di villa Salina<sup>15</sup>. Anche nel ritorno da Palermo con padre Pirrone, dopo gli amori mercenari con Mariannina, il cane è evocato dal Principe, anzi, dal «Principone»: glielo ha ricordato proprio l’atteggiamento servizievole della donna, «una specie di Bencidò in sottanino di seta»<sup>16</sup>. La mattina dopo l’alano è presente al risveglio del Principe e al suo colloquio con il nipote Tancredi<sup>17</sup> e, quando il giovane si allontana, gli corre dietro festoso: «venne richiamato Bencidò che inseguiva l’amico riempiendo la villa di urla gioiose»<sup>18</sup>. Questo perché, come avremo occasione di notare ancora, una caratteristica del cane Bencidò è di avere, come il suo padrone (e come Concetta), una predilezione assolutamente speciale per l’affascinante Tancredi.

Più avanti, durante il colloquio con Pietro Russo, Bencidò è sempre vicino a don Fabrizio, sornione e indifeso, a farsi stropicciare dalle forti mani del Principe<sup>19</sup>; poi esce con il padrone,

*position*, dunque, riguarda innanzi tutto la morte (vd. oltre, par. 7, circa la morte del Gattopardo e la ‘seconda morte’ della polverosa carcassa di Bencidò, che finisce fra le immondizie): e la morte, con le componenti, appunto, del disordine, dello sporco, del marcio, è, come si sa, ancor più del Principe, la protagonista prepotente del romanzo e dei luoghi in cui si svolge (sulla Sicilia del *Gattopardo* come luogo del «disordine» sono da vedere alcune belle pagine di Orlando, *L’intimità...: 103 sgg.*).

<sup>15</sup> Pp. 26, 27, 28 sg. («seduto su un banco se ne stava inerte a contemplare le devastazioni che Bencidò operava nelle aiuole; ogni tanto il cane rivolgeva a lui gli occhi innocenti come per esser lodato del lavoro compiuto: quattordici garofani spezzati, mezza siepe divelta, una canaletta ostruita. Sembrava davvero un cristiano.»), 31.

<sup>16</sup> P. 38.

<sup>17</sup> «Aveva preso il caffè ed in veste da camera rossa fiorata di nero si faceva la barba dinanzi allo specchietto. Bencidò posava il testone pesante sulla sua pantofola. Mentre si radeva [...] vide nello specchio, dietro la sua, la faccia di un giovanotto...» (p. 40).

<sup>18</sup> P. 41. Si noterà che, per l’abbaio di Bencidò, Tomasi usa il termine umanizzante di «urla», per di più rivolte al giovane «amico».

<sup>19</sup> «Stropicciava un orecchio del cane fra le dita con tanta forza che la povera bestia guaiolava, onorata, senza dubbio, ma sofferente» (p. 46); è uno dei casi in cui il Principe, stizzito, non controlla bene la propria forza.

per ritornare in giardino e concludere la devastazione iniziata la sera precedente: «lo sguardo implorante del cane lo costrinse [...] ad andare in giardino: Bendicò infatti conservava esaltati ricordi del bel lavoro della sera prima e voleva compirlo a regola d'arte»<sup>20</sup>. Bendicò è presente anche quando i due affittuari di Ragattisi offrono al Principe i «carnaggi», fra cui le quattro paia di galline, legate per le zampe, stoltamente terrorizzate dalla curiosità dell'alano<sup>21</sup>. Il cane poi, come già s'è detto<sup>22</sup>, si fa sentire anche un poco più tardi, quando vorrebbe prender parte al secondo Rosario che conclude, a cornice, il primo capitolo del *Gattopardo*. Nel quale, dunque, il nostro alano è stato continuamente presente, accompagnando il padrone con un'assiduità davvero non comune, in un romanzo, per un cane<sup>23</sup>.

Nel prosieguo, Bendicò partecipa al viaggio per Donnafugata e, durante la sosta nella fattoria di Rampinzèri, ha modo tra l'altro di manifestare ancora una volta la sua autentica passione per Tancredi<sup>24</sup>. All'arrivo a Donnafugata, come per i Rosari, il cane è naturalmente escluso dal *Te Deum* in Duomo, e prosegue in carrozza verso l'immenso, labirintico palazzo Salina<sup>25</sup>. Anche la sera della prima cena a Donnafugata, gravida di presagi nuovi e inquietanti per i turbamenti prodotti dall'apparizione della abbagliante e «minacciosa bellezza» di Angelica Sedàra, il fedele

<sup>20</sup> P. 47 (e cfr. p. 28 sg., cit. a n. 15). È un tratto caratteristico di Bendicò – e degli alani in genere – quello di aver bisogno di scorrazzare e di compiere talvolta anche devastazioni e danni per la non completa consapevolezza e controllo delle proprie forze. Quando il Principe si allontana dal giardino, lascia Bendicò ancora «affannato dal proprio dinamismo» (p. 47).

<sup>21</sup> P. 53. Lo stato d'animo delle galline lampedusiane, si sa, non può non ricordare quello, simile e diverso, dei quattro capponi manzoniani durante l'agitato viaggio di Renzo verso l'abitazione del dottor Azzecca-garbugli.

<sup>22</sup> Sopra, par. 2 (*Il Gattopardo*, p. 55).

<sup>23</sup> La nota predilezione del cugino di Tomasi, Lucio Piccolo, per i cani è una cosa che, per me, riguarda più la cronaca che non la critica letteraria.

<sup>24</sup> «Bendicò [...] precipitatosi fuori dall'ultima vettura, inveiva contro i suggerimenti funerei delle cornacchie...» (p. 60); «ricambiò [*scil.* Tancredi] gli impeti passionali di Bendicò» (p. 61): la 'passione' dell'alano per Tancredi (come abbiamo già visto, *Il Gattopardo*, p. 41, e ancora vedremo più avanti, p. 138) è un tratto piuttosto insistito e, dunque, certamente significativo.

<sup>25</sup> P. 67.

Bendicò è pronto a raccogliere caninamente, come sempre, le preoccupate confidenze del Principe<sup>26</sup>:

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

Durante le cacce del Principe con don Ciccio Tumeo, Bendicò, che è un cane 'araldico', di compagnia e non di fatica, scompare per un poco, lasciando la scena della presenza canina, giustamente, a colleghi meno alteri e più solerti: Arguto e Terecina, che riportano ai due cacciatori le poche prede colpite.

Ma subito dopo, durante la prima visita di Angelica ai Salina come fidanzata del pupillo Tancredi, Bendicò ricompare sulla scena (p. 133), e in una maniera piuttosto appariscente, su cui sarà opportuno fermare la nostra attenzione più avanti, alla fine del par. 6. Poco più tardi, al ritorno di Tancredi a Donnafugata, l'alano è di nuovo presente, ad esprimere subito, con gli altri e per gli altri, la gioia di quell'arrivo<sup>27</sup>:

Bendicò pure ritrovava il suo compagno di giochi, colui che come nessun altro sapeva soffiargli dentro il muso attraverso il pugno chiuso, ma, caninamente, dimostrava la propria estasi galoppando frenetico attorno alla sala e non curandosi dell'amato.

Oltre che per manifestare la sua istintiva simpatia (e significare la generale predilezione) per Tancredi, Bendicò ricompare più avanti, durante il colloquio tra il Principe e il segretario preffettizio, il piemontesissimo Chevalley di Monterzuolo<sup>28</sup>:

Chevalley avrebbe forse continuato a lungo su questo tono, se Bendicò non avesse da dietro la porta chiesto alla "saggezza del sovrano" di essere ammesso; don Fabrizio fece l'atto di alzarsi per aprire ma lo fece

<sup>26</sup> P. 85. Anche questa volta, ma in forma senz'altro più controllata (cfr. sopra, n. 19), lo stato d'animo del Gattopardo si riversa infatti sull'alano.

<sup>27</sup> P. 138 (e cfr. sopra, n. 24).

<sup>28</sup> P. 160 sg.

con tanta mollezza da dar tempo al Piemontese di lasciarlo entrare lui; Bencicò, meticoloso, fiutò a lungo i calzoni di Chevalley; dopo, persuaso di aver da fare con un buon uomo si accovacciò sotto la finestra e dormì.

La verifica della 'bonomia' del *missus* piemontese è dunque assegnata al fido Bencicò, che la espleta con meticolosa e sorniona mollezza. Può apparire singolare che, in questo, il presente alano anticipi il suo non meno imponente padrone, che poche pagine dopo<sup>29</sup> elogerà la stessa qualità di Chevalley:

Don Fabrizio gli sorrideva, lo prese per mano, lo fece sedere vicino a lui sul divano: «Lei è un gran gentiluomo, Chevalley, e stimo una fortuna averlo conosciuto; Lei ha ragione in tutto; si è sbagliato soltanto quando ha detto: 'i Siciliani vorranno migliorare'».

Questa entrata sollecitata e questa coincidenza di giudizio sull'ospite piemontese costituiscono, per Bencicò, anche l'ultima apparizione da vivo. Nei capitoli quinto – che riguarda solo il viaggio di padre Pirrone presso i suoi parenti di S. Cono – e sesto – che contiene l'indimenticabile scena del ballo palermitano dai Ponteleone – l'alano non può infatti essere presente per ragioni evidenti: di famiglia e di geografia, nel primo caso, e di opportunità nel secondo.

Nel settimo e penultimo capitolo, che ci porta al Luglio 1883 e alla morte del Gattopardo, fra i pochi ricordi 'attivi' del Principe c'è anche la lista dei fedeli cani posseduti: fra gli altri scomparsi, a noi ignoti, e l'ultimo tuttora vivente, un pointer di nome Pop, non può certo mancare il nostro Bencicò, di cui, nella memoria estrema del padrone, resta vivo il tratto della «balordaggine deliziosa»<sup>30</sup>.

Quanto al capitolo conclusivo, quello della vecchiaia di Con-

<sup>29</sup> P. 166.

<sup>30</sup> P. 223. Per il vero, di uno dei cani che avevano preceduto Bencicò, il bracco Svelto, sapevamo che il suo nome era stato dato dal Principe a uno dei due pianetini da lui scoperti: «Salina e Svelto li aveva chiamati, come il suo feudo e un suo bracco indimenticato» (p. 25 sg.). Questo accostamento di un cane a un feudo, pur non privo d'ironia, mi pare tuttavia anche un piccolo segno, un accenno indicativo dell'importanza della presenza dei cani (e soprattutto di Bencicò) nella vita e nella vicenda del Gattopardo.

cetta, l'ultima che conservi qualche tratto dell'antica, altera grandezza della famiglia Salina, abbiamo già analizzato<sup>31</sup> il grande rilievo che vi ha la spoglia polverosa di Bendicò: prima indicata solo come «un mucchietto di pelliccia», poi rivelata nella sua identità e infine espulsa anch'essa, come ultimo e non più indolore ricordo, dalla dimora dei Salina, con un volo bizzarro, quasi di danza<sup>32</sup>.

6. L'alano del Principe è dunque presente in tutti gli episodi salienti del romanzo in cui può ragionevolmente trovarsi: come scatenato bestione che calpesta e sradica fiori e piante del giardino principesco; come passivo e tanto più fidato confidente; come discreto testimone di privati colloqui; come naturale consolatore di pungenti e persistenti inquietudini; come complice palese nella predilezione per Tancredi; e addirittura, una volta, come anticipatore di una percezione e di una valutazione del suo padrone. Queste considerazioni devono sommarsi all'osservazione, da cui siamo partiti, circa la significativa apparizione di Bendicò ai due estremi del romanzo, e tutto ciò induce a porsi qualche nuova domanda circa il senso di questa presenza così insistita e, per alcune sue speciali collocazioni, così puntigliosamente qualificata<sup>33</sup>.

Bendicò, innanzi tutto, non è un cane qualsiasi: è un alano<sup>34</sup> e dunque un cane di grande e antica nobiltà, che si manifesta nelle caratteristiche principali di questa razza: nell'imponenza, nella maestosità che si unisce alle movenze armoniose, nella po-

<sup>31</sup> Sopra, par. 1.

<sup>32</sup> Pp. 236 sg., 247 (sopra, par. 1). F. Orlando, *L'intimità...*, pp. 89, 175, coglie una corrispondenza tra la 'danza' della pelliccia di Bendicò e lo stemma del Gattopardo, che «cinque volte su dieci» è descritto come 'danzante'.

<sup>33</sup> Una presenza che ha colpito subito i lettori più avvertiti: la *Prefazione* di Giorgio Bassani all'edizione del 1958 (che cito da una ristampa del 1962) si conclude infatti così (p. 13): «... di quei personaggi della favola dentro i quali l'autore [...] se ne sta chiuso chiuso. Del principe don Fabrizio Salina, voglio dire, di Tancredi Falconeri, di Angelica Sedàra, di Concetta e di tutti gli altri: il povero cane Bendicò compreso». Su Bendicò osservazioni molto importanti sono ora nel libro di Orlando, *L'intimità...*, p. 92 sg. Queste osservazioni e le mie vanno nelle medesime direzioni e, come cortesemente mi scrive lo stesso Orlando, «non hanno niente di incompatibile, anzi si integrano benissimo» (lettera del 1 luglio 1998).

<sup>34</sup> Come è specificato fin dalla sua prima apparizione (p. 23).

tenza non disgiunta da agilità e snellezza. È, si potrebbe dire, un vero gattopardo tra i canidi. E certi tratti dell'alano Bendicò trovano una corrispondenza precisa proprio in alcune delle caratteristiche fisiche del Principe, come la statura imponente<sup>35</sup>, la forza in alcuni momenti incontrollabile<sup>36</sup> e, pure, l'ascendenza germanica<sup>37</sup>.

D'altra parte, non di rado nel romanzo sono sottolineati alcuni tratti di 'ferinità' del Principe, come la sua mano che, in

<sup>35</sup> Su di essa si insiste subito, nel 'medaglione' iniziale del Gattopardo (p. 24): «lui, il Principe, intanto si alzava: l'urto del suo peso da gigante faceva tremare l'impianto»; e poco oltre (p. 25): «non che fosse grasso: era soltanto immenso e fortissimo; la sua testa sfiorava (nelle case abitate dai comuni mortali) il rosone inferiore dei lampadari». Quando, più avanti (p. 72), padre Pirrone entra con un attimo di anticipo nella stanza del bagno, sorprende il Gattopardo che è ancora «interamente nudo, come l'Ercole Farnese, e per di più fumante, mentre giù dal collo, dalle braccia, dallo stomaco, dalle cosce l'acqua gli scorreva a rivoli, come il Rodano, il Reno e il Danubio traversano e bagnano i gioghi alpini. Il panorama del Principone allo stato adamitico era inedito per Padre Pirrone [...] che [...] si turbò alla vista di quella innocente nudità titanica». Oltre ai raffronti archeologici e mitologici, è curioso qui il ritorno dell'accrescitivo, che in precedenza era stato rivolto al 'Principone' in condizioni d'abbigliamento presumibilmente analoghe, ma in tutt'altra compagnia: quella, come già abbiamo visto, della poco virtuosa Mariannina. E ancora a proposito di accrescitivi, Tancredi è solito chiamare affettuosamente «zione» il Gattopardo: così, per di più sospirandoglielo all'orecchio in punta di piedi, lo chiama anche Angelica nella prima visita da fidanzata di Tancredi, con un effetto assolutamente straordinario: «felicissimo *gag*, di regia paragonabile in efficacia addirittura alla carrozzella da bambini di Eisenstein, e che, esplicito e segreto com'era [si noterà l'altrettanto felice accostamento ossimorico di Tomasi], mandò in visibilio il cuore semplice del Principe e lo aggiogò definitivamente alla bella figliola» (p. 132). Sui tratti comuni al Principe e all'alano della impo-  
nenza e dell'origine germanica, vd. già Orlando, *L'intimità...*, p. 92.

<sup>36</sup> Nel medaglione, in cui – come abbiamo appena visto – già è definito «fortissimo», la descrizione del Principe prosegue così (p. 25): «le sue dita potevano accartocciare come carta velina le monete da un ducato; e fra villa Salina e la bottega di un orefice era un frequente andirivieni per la riparazione di forchette e cucchiali che la sua contenuta ira, a tavola, gli faceva spesso piegare in cerchio».

<sup>37</sup> «I raggi del sole [...] accendevano il colorito rosso, il pelame color di miele del Principe; denunciavano essi l'origine tedesca di sua madre, di quella principessa Carolina la cui alterigia aveva congelato, trent'anni prima, la corte sciattona delle Due Sicilie» (p. 25). Quanto all'alano, quali ne siano le origini remote, in tutt'Europa è conosciuto come 'cane tedesco' (fa eccezione, come spesso, l'Inghilterra, dove invece è designato come cane 'danese').

più d'un caso, è definita e descritta come una vera e propria 'zampa'. Così nella prima cena a villa Salina, quando la Principessa, «seduta accanto a lui tese la mano infantile e carezzò la potente zampaccia che riposava sulla tovaglia»<sup>38</sup>. Naturalmente il riferimento, come si ricava da altre menzioni delle «zampe» del Principe<sup>39</sup>, è innanzi tutto al suo essere l'incarnazione del suo stesso emblema gattopardesco: ma dal gattopardo all'alano, lo abbiamo appena accennato, il passo può essere breve.

Nel romanzo di Tomasi di Lampedusa, del resto, non mancano simboli e riferimenti fortemente allusivi. Per esempio non sembra un caso che la confidenza, che il senatore Tommasi, tanti anni dopo, rivela a donna Concetta, gli sia stata fatta da Tancredi a Vienna, «in un retropalco dell'Opera, fra un atto e l'altro del *Don Giovanni*»<sup>40</sup>. Non si può non rilevare come, tra la figura emblematica di Don Giovanni e le connaturate capacità di seduzione del giovane Tancredi Falconeri, i punti di contatto non manchino davvero<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> P. 33.

<sup>39</sup> P. 66: «i villici di Donnafugata [...] avvezzi a vedere il Gattopardo baffuto danzare sulla facciata del palazzo, sul frontone delle chiese, in cima alle fontane, sulle piastrelle maiolicate delle case, erano curiosi di vedere adesso l'autentico Gattopardo in pantaloni di *piqué* distribuire a tutti zampate amichevoli...»; p. 95: «...lui, il Gattopardo, che per tanti anni aveva spazzato via le difficoltà con un rovescio della zampa»; p. 192: «...una delle spinucce che il fidanzamento di Tancredi aveva inserito nelle delicate zampe del Gattopardo». Un altro tratto di 'ferinità' gattopardesca abbiamo ora veduto nel riferimento al «pelame» del Principe (sopra, n. 37) ed un altro se ne può vedere nei riferimenti a sue caratteristiche «leonine» (pp. 99, 117, 168; «Noi fummo i Gattopardi, i Leoni...»).

<sup>40</sup> P. 241.

<sup>41</sup> «Tancredi [...] davanti al quale le donne sarebbero cadute come pere cotte...» (p. 75): è il giudizio che del nipote dà il Gattopardo. Altri tratti di Tancredi che ricordano da vicino il personaggio di Don Giovanni sono l'atteggiamento talora beffardo («affettuosità beffarda»: pp. 74, 223; «con un'espressione di timorosa beffa»: p. 40), «un'allegria riottosa, un temperamento frivolo» (p. 34), la «rapida adattabilità» (p. 74); e poi «quell'arte innata delle sfumature che gli dava il modo di parlare il linguaggio demagogico di moda pur lasciando capire agli iniziati che ciò non era che un passatempo al quale lui, il Principe di Falconeri, si abbandonava per un momento» (*ibid.*; è questa una qualità del nipote che lo «zione» mostra di apprezzare particolarmente) ricorda anch'essa le doti di simulazione e dissimulazione di Don Giovanni (verbali e vocali: al riguardo cfr. Raffaelli, *Don Giovanni pesarese*, in «Studia Oliveriana» 19, 1999, p. 11 sgg.).

Un altro esempio che si può fare riguarda le pesche che Tancredi, veduto dall'alto dal Principe, porta come dono nella sua prima visita a casa Sedàra. Si tratta di un particolare che, per più ragioni, è degno di nota: segue infatti, immediatamente, la visita al monastero di Santo Spirito – in cui Concetta, senza averne compreso l'intenzione, replica astiosamente alla richiesta di Tancredi d'essere ammesso a visitarlo<sup>42</sup> –, segnando assieme ad essa uno spartiacque, una divaricazione decisiva di eventi e di sentimenti. E l'importanza di queste pesche è sottolineata dall'insistenza con cui se ne parla e dalla rete di rinvii che le riguardano. Di esse dapprima discutono a lungo Tancredi e lo «zìone»<sup>43</sup>; poi ricompaiono – come s'è detto – nella «cesta infiocchettata» che Tancredi fa portare a casa di Angelica<sup>44</sup>; più avanti siamo informati che su quell'omaggio e sulla sua interpretazione aveva a lungo mormorato e congetturato tutta Donnafugata<sup>45</sup>; e infine scopriamo che anche Concetta ne era giunta a conoscenza, quando, durante la prima visita di Angelica da fidanzata, alla Principessa che sta elogiando un 'ardito' furterello puerile di ciliege compiuto dal nipote Tancredi, ella soggiunge<sup>46</sup>:

Questo è un vizio che Tancredi non si è ancora potuto togliere [...] ricordi, papà, quando due mesi fa ti ha portato via quelle pesche alle quali tenevi tanto?

Come l'alano non è un cane qualsiasi, anche questo delle pe-

<sup>42</sup> Fatta con «inconsueto calore» (p. 87); e dell'«accento caloroso, l'accento supplichevole» (abbiamo già sottolineato sopra, al par. 3, l'effetto 'patetizzante' dell'anafora) si renderà conto pienamente anche Concetta, dopo che il senatore Tassoni le avrà riferito tutta intera la confidenza di Tancredi (su tutto questo ci siamo già soffermati ampiamente: sopra, par. 3).

<sup>43</sup> P. 76 sg. Si tratta, oltretutto, di «pesche forestiere», ottenute con l'innesto di «gettoni tedeschi», come la stessa famiglia del Principe Salina (su un altro possibile riferimento vd. oltre, n. 47).

<sup>44</sup> «A dieci passi indietro lo seguiva un domestico che reggeva una cesta infiocchettata contenente una diecina di pesche gialline con le guancette rosse» (p. 89).

<sup>45</sup> «Sui significati ruffianeschi e afrodisiaci di quella dozzina di pesche erano state consultate megere espertissime e libri disvelatori di arcani fra i quali in primo luogo il Rutilio Benincasa, l'Aristotile delle plebi contadine» (p. 115 sg.: si tratta dell'*Almanacco perpetuo*).

<sup>46</sup> P. 134.

sche non è un dono qualunque, come subito intendono bene, del resto, i curiosi popolani di Donnafugata<sup>47</sup>: il dono di frutti è, come nessun altro, un simbolo amoroso e, ancor più specificamente, una profferta d'amore. Tanto più – dobbiamo pensare – quando si tratti, come nel nostro caso, del prodotto di accurati innesti e dunque, come ha ricordato poco prima il Principe allo stesso Tancredi, appunto di 'incontri amorosi'<sup>48</sup>:

«Eppure, Tancredi, anche queste pesche sono prodotte da amori, da congiungimenti.» «Certo, ma da amori legali...».

Ma ritorniamo a Bencidò e al suo 'raddoppiare' il Gattopardo per l'imponenza, la forza a volte incontrollabile e a volte incanalata in una insospettabile delicatezza, la maestosità un po' sorniona, ed anche per alcuni 'sentimenti', come la viscerale predilezione per l'*esprit* e per l'accattivante e vitalizzante gioventù di Tancredi. Abbiamo già visto che, in un'occasione, l'alano anticipa il giudizio del padrone, a proposito dell'ospite piemontese. In un altro caso, la cui trattazione abbiamo lasciato prima in sospenso, l'alano si mostra particolarmente sospettoso e, per una volta, totalmente in disaccordo con il Principe. È il momento in cui, nella prima visita di Angelica da fidanzata, Bencidò si distacca decisamente dal coro<sup>49</sup>:

Bencidò soltanto, in contrasto con la consueta sua socievolezza, ringhiava nel fondo della propria gola, finché venne energicamente messo a posto da un Francesco Paolo indignato cui le labbra fremevano ancora<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Sopra, n. 45.

<sup>48</sup> P. 77. Come mi suggerisce Cesare Questa, qui potrebbe forse vedersi adombrata anche la prossima unione dei due giovani, con l'innesto del sangue popolano dei Sedàra nel nobile ceppo dei Falconeri e dei Salina.

<sup>49</sup> P. 133. Anche Concetta Salina tuttavia, pur cercando di celarli, prova 'sentimenti' non dissimili da quelli di Bencidò: «Concetta fu affettuosa in modo particolare; la sua gioia era così intensa da farle salire le lagrime agli occhi» (*ibid.*). La convergenza delle sensazioni di Concetta e di Bencidò, qui, mi sembra particolarmente rilevante e significativa.

<sup>50</sup> Il giovanotto sedicenne, infatti, aveva appena dato il bacio di benvenuto ad Angelica «sotto lo sguardo impotentemente geloso del padre» (p. 133): il Principe, in assenza di Tancredi, deve fare anche le sue veci, non senza qualche coinvolgimento di troppo, inevitabile per un Gattopardo (circa la 'lussuria' attri-

Qui il nobile alano, come a me pare, si mostra istintivamente più gattopardo del Gattopardo stesso, che invece, senza nessuna resistenza, si lascia inebriare e quasi stordire dalla fresca e prepotente bellezza della futura nipote.

7. Nel *Gattopardo* la figura del Principe di Salina è assolutamente dominante e debordante: oltre ad essere sovrano protagonista e cardine di tutta la narrazione, la sua personalità – imponente come la sua persona – si riverbera anche su personaggi, come Tancredi e Concetta, in cui cerca o ritrova alcuni tratti che gli sono propri<sup>51</sup>, o su simboli, come il gattopardo dello stemma di famiglia, con cui il rapporto è, quasi, di reciprocità.

In questo quadro di molteplici proiezioni del protagonista ha un posto non secondario anche il fido Bendicò. L'alano infatti è una sorta di doppio del Principe, che lo accompagna incessante-

buita all'animale-simbolo, segnale che nel libretto di Acciaiuoli e Apolloni *L'empio punito*, andato in scena con le musiche di Alessandro Melani a Roma, nel palazzo Colonna in Borgo, il 17 febbraio 1669, il servo Bibi così si presenta all'ancella Delfa: «Rimira il mio bel fusto, / forte, lesto, e gagliardo, / lussurioso più d'un gatto pardo»: a. I, sc. 8, in G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi 1978<sup>3</sup>, p. 226).

<sup>51</sup> Il punto di vista dominante del romanzo è quello del Principe, ed anche di molti dei personaggi maggiori sono attivati soprattutto gli aspetti che attirano il suo interessamento e il suo sguardo: primi tra questi, com'è ovvio, quelli che egli sente congeniali e che suscitano, per es., la simpatia verso il nipote Tancredi e, al contrario, l'apatia, se non peggio, verso l'insulso figlio Paolo (considerato senz'altro un «buon babbeo» dal Principe, nel pensiero riferito a p. 34). È anche per questo che Orlando ha potuto utilmente indicare una numerosa serie di 'doppi' del Principe: oltre Bendicò (*L'intimità...*, p. 92), padre Pirrone (p. 98), il cardinale (p. 126), il medico dell'albergo (p. 151), il figlio Giovanni fuggito a Londra (pp. 128, 166), il nipote Tancredi (p. 131: «Tancredi è il principale *alter ego*, umano a differenza di Bendicò, di Don Fabrizio»; p. 166) e finalmente la figlia Concetta (p. 166, 169 sg.: «l'estremo suo doppio [...] sia al punto da ereditarne la *prospettiva protagonista* dopo la morte, sia nello stretto senso che la parte ottava in cui ciò avviene è l'ultima»). Ma è proprio l'assunzione, da parte di Concetta, della «prospettiva protagonista» del padre, assieme a numerosi altri elementi di cui spero di poter trattare altrove, che mi fa attribuire appunto a Concetta la più vera e la più profonda funzione di doppio del Gattopardo, di cui (e della cui classe) è l'unica a conservare (e a non poter trasmettere) l'altera fierezza. Ed è senz'altro un fatto singolare e rivelatore che, nel romanzo, i due doppi più significativi del Principe siano proprio una donna e un cane.

mente in vita, come un'ombra, e che continua, anche dopo la morte di entrambi, ad accompagnarne a lungo la memoria. Nella stanza di Concetta, assieme alle casse del corredo inutilizzato e assieme appunto alla pelliccia di Bendicò, l'unico altro oggetto che viene ricordato nel paragrafo conclusivo è proprio il ritratto del Principe<sup>52</sup>:

il ritratto del padre non era che alcuni centimetri quadrati di tela...

E dell'essere il fedele alano un 'doppio' del Gattopardo possiamo trovare, tra i numerosi altri segni ed indizi, anche quella che a me pare una vera e propria spia. Tutti ricordiamo la frase conclusiva del penultimo capitolo, che descrive la morte del Principe nell'albergo palermitano<sup>53</sup>:

il fragore del mare *si placò del tutto*.

Questa morte e questa clausola non rimangono irrelate. Per la posizione e per la lapidaria brevità, infatti, esse corrispondono e rinviano alla chiusa dell'ultimo capitolo: alla 'seconda morte' di Bendicò e, con esso, appunto del Principe, della memoria di Concetta, l'ultima vera Salina, e di tutto un mondo, definitivamente tramontato, di Gattopardi, di Gattopardine e di alani:

*poi tutto trovò pace* in un mucchietto di polvere livida<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> P. 246.

<sup>53</sup> P. 225 (corsivo mio).

<sup>54</sup> P. 247 (corsivo mio); sembra ben possibile che, nella frase immediatamente precedente, anche l'accento al «quadrupede dai lunghi baffi» possa alludere all'emblema «baffuto» del Gattopardo (p. 66, cit. sopra, n. 39; sul movimento di danza vd. sopra, n. 32). La stretta connessione tra la morte del Principe e il volo conclusivo della spoglia di Bendicò è da tempo, naturalmente, un dato acquisito dalla critica lampedusiana: cfr. per es. F. Felcini, *Giuseppe Tomasi da Lampedusa*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, III, Milano, Marzorati 1969, p. 259 sg.: «la stessa [...] soluzione del romanzo non va tanto ravvisata nell'ultimo episodio della morte di don Fabrizio [...] quanto invece in quell'ultimo capitolo che costituisce un desolato prolungamento dell'esistenza terrena del protagonista, il cui fluido vitale si va stancamente esaurendo nelle tre superstiti figlie, finché tutto trova pace "in un mucchietto di polvere livida"». Un accostamento tra la clausola della parte VII e l'inizio della parte I («si placò del tutto» ~ «voce pacata») è suggerito da Orlando (*L'intimità...*, p. 80): «le ultime e le prime parole che riguardano don Fabrizio da vivo si toccano nel senso del suono».

