Taking a Free Hand Does not Mean Freedom: *The Leopard* on Netflix

Edited by Clotilde Bertoni

Abstract

We are well aware that each transposition is an independent work, that the principle of fidelity to the source of origin has been passed for a while. But taking a free hand does not always mean to follow a truly free inspiration. In the Netflix series *The Leopard*, based on the novel by Giuseppe Tomasi di Lampedusa's, freedom turns out to be deceptive: on the surface unbridled, in fact bound by hegemonic trends of thought and taste. It is worth examining this issue in depth, as we try to do through the following papers: Clotilde Bertoni analyzes the series' adherence to the most widespread vision of the novel, and its adaptation to the standards of political correctness; Giulia Carluccio, starting from the episode set in Turin, considers its relationship with the novel, with Luchino Visconti's film based on it, and with the broader imagery superimposed on them; Stefania Rimini connects it to the recurring features of the current period dramas, then focusing on its representation of environments and landscapes.

Keywords

The Leopard, Tomasi di Lampedusa, Visconti, Netflix, Novel, Cinema, Period Dramas, Adaptation.

Between, vol. XV, n. 29 (Maggio/May 2025)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/6661

La libertà non è aver mano libera: *Il Gattopardo* Netflix

A cura di Clotilde Bertoni

Perché non tutto rimanga com'è: «Compratevi *Il Gattopardo*»

Clotilde Bertoni

1. Questione di classe

Tra le alterazioni effettuate dalla miniserie che più balzano all'occhio c'è quella dell'aspetto più celebre del romanzo: la rappresentazione delle classi sociali e della metamorfosi dei loro equilibri che accompagna la svolta unitaria.

Innanzitutto, il Principe di Salina cambia radicalmente personalità. Nel testo, se in apparenza è un temuto patriarca, è in effetti costantemente scavalcato da eventi a cui oppone solo un radicale disincanto; qui invece diventa un padre padrone autoritario quanto autorevole, con tutti tracotante e imperioso e a tutti spiritualmente superiore. Domina Tancredi, persino redarguendolo con pistola alla mano; quando questi si trova invischiato nei moti palermitani del 4 aprile (più seriamente che nel testo, tanto da essere condannato alla fucilazione), lo salva con l'aiuto di uno dei personaggi inventati, un governatore borbonico poi voltagabbana, spietatamente concussore, che esige in cambio uno dei suoi possedimenti; del governatore poi si vendica facendolo progressivamente depredare dal proprio dipendente Pietro Russo (nel testo personaggio di chiara affiliazione

mafiosa, ma comunque marginale, che gli riserva ruberie subite con noncuranza; qui malavitoso ben più torvo, davanti a lui però tremebondo), ma si premura infine di evitare la sua completa rovina. Inoltre qui, anziché rifiutare subito la nomina a senatore giuntagli tramite Aimone Chevalley, la considera seriamente, tanto da recarsi a Torino per valutarla meglio; e vi rinuncia non perché convinto di appartenere a una classe e a una terra fuori dalla storia, e perché privo di illusioni sullo sviluppo della storia in assoluto, bensì per categorico disprezzo verso il nuovo corso dei tempi. Lo fa tenendo al Circolo Nazionale di Torino un discorso vibrante (qui esaminato più in dettaglio da Giulia Carluccio), che riprende alla lettera vari segmenti di quello rivolto a Chevalley nel romanzo, ma proferendoli con un tono altero e beffardo che infonde loro tutt'altro suono e significato: trasforma il senso di impotenza che esprimono in senso di superiorità, le constatazioni sull'immobilismo della Sicilia in rivendicazione della sua grandezza, le certezze sul declino del proprio mondo in asserzione della sua supremazia ideale. E la rappresentazione della società messa in scena conferma questa supremazia, ribadendo i pregiudizi puntello di quel mondo, configurando i dislivelli sociali come dislivelli morali innanzitutto: Russo sembra, più che un mafioso, un proletario indegnamente sleale, trasudante livore contro i padroni; e l'arricchito Don Calogero Sedara sindaco di Donnafugata, borghese *parvenu*, si rivela nell'ultimo episodio un *villain* dei più ripugnanti.

Ma queste modifiche così disinvolte si collocano in effetti in un solco già tracciato. Proseguono una visione del romanzo nata immediatamente e tuttora imperversante, quella che lo ritiene elegia della tramontata classe aristocratica, che lo vuole intriso del rimpianto dell'autore, principe anche lui, per il suo ambiente d'origine dissolto; e che si ostina a trasformare in sintesi del suo intero senso la frase «Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene», pronunciata dal protagonista in un breve monologo interiore (detta invece a voce alta sia nel film, durante il commiato da Chevalley, sia qui, in un colloquio con Concetta), e sempre citatissima (quasi quanto il, pure distorto a volontà, «Se vogliamo che tutto rimanga com'è bisogna che tutto cambi» di Tancredi).

Laddove l'insieme del testo dice tutt'altro. Certo, caratterizza negativamente i borghesi sciacalli (Don Calogero e, a un gradino superiore, Vittorio Tassoni, l'amico di Tancredi prima garibaldino, poi industriale e senatore, ben più capace di ammantare la spregiudicatezza di retorica); ma, combinando costantemente il pessimismo storico con quello esistenziale, inchioda l'aristocrazia a un'immagine negativa altrettanto. I suoi esponenti formano una galleria di mostri meno copiosa e fosca, ma tagliente quasi quanto quella dei *Viceré* di De Roberto (da Sciascia in poi al *Gattopardo* così spesso contrapposto): da Maria Stella, la Principessa di Salina, rancorosamente succuba del marito, al loro figlio Paolo (nel testo gretto, goffo, pigramente borbonico, destinato a morire per la caduta da uno dei cavalli suo unico interesse; qui borbonico fiero, dolorosamente offeso dalla negligenza del padre nei suoi confronti, ucciso da briganti che ha affrontato con coraggio); dal contino Carlo Cavriaghi, unico aristocratico settentrionale, ma significativamente da quelli meridionali non granché diverso, lui pure, al di là del romanticismo infantile, abbarbicato solo alla prosecuzione dei vantaggi ereditati, fino ad altre figure abolite nella miniserie (e, con l'eccezione della terza, già nel film di Visconti), il tronfio e grossolano Ferdinando II di Borbone, che si affaccia in un *flash-back*, Francesco Malvica, fratello grottescamente vigliacco di Maria Stella evocato a distanza, il Principe

di Ponteleone che non mette mai piede nella propria biblioteca, e Fabrizietto, il figlio di Paolo che fa capolino nella settima parte, tendente a «un'eleganza borghese», ma segnato innanzitutto da una «doppia dose di sangue Malvica», prosecutore in nuove forme dell'inettitudine dei suoi predecessori.

Per giunta, il Principe di Salina (come nota all'epoca Louis Aragon, come poi argomentano – pur all'interno di interpretazioni divergenti – i due più rilevanti studiosi del libro, Nunzio La Fauci e Francesco Orlando, ma come moltissimi seguitano a dimenticare) non è affatto una proiezione né un portavoce dell'autore; ed è un personaggio contraddittorio, patriarca solo in apparenza, incline all'astrazione concettuale ma uomo di scarse letture, incapace di elaborare i suoi disagi, aggrappato al proprio mondo ma disilluso su di esso come su quello che lo sta soppiantando. Il suo stesso «Noi fummo i Gattopardi» (che peraltro sfocia in un radicalmente scettico «e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra») può essere ritenuto un tassello delle sue contraddizioni: perché smentito dalla sua scarsa affinità con gli esponenti del proprio ambiente, a cui guarda con disprezzo e che da parte loro lo reputano «uno stravagante».

Tuttavia, indifferente a questi aspetti del testo, la vulgata che lo vuole apoteosi della grandezza della casta nobiliare si è imposta pervicacemente: oltretutto rincalzata dal film di Visconti, o meglio dalle interpretazioni semplicistiche che, specie di recente, non hanno mancato di ingabbiare pure quello (in effetti, il regista vi riversa sì una nostalgia per il mondo aristocratico da cui proviene a sua volta, che, sia nei fatti più o meno sentita di quella di Lampedusa, sicuramente incide di più sul suo lavoro; però, sottolineando la delusione delle speranze rivoluzionarie accese dal Risorgimento, vi manifesta anche le proprie convinzioni di sinistra, che, ora spesso ricondotte alle pressioni di odiosi dirigenti comunisti, sono invece per il suo lavoro un altro nucleo di ispirazione essenziale).

E oltre a resistere fino a oggi, tale vulgata ha complessivamente cambiato segno. In principio, si sa, vale al libro parecchi attacchi e la fama di opera reazionaria, tradizionale oltre che nella forma nel

contenuto (malgrado il successo a sorpresa – ripercorso in un saggio uscito da poco di Bernardina Rago – nella DDR e nella Russia sovietica, comunque sospinto da letture tendenziose che lo vogliono prefigurazione di un mondo nuovo). Negli ultimi anni, invece, si è colorata di esaltazione. Il clima odierno, discretamente reazionario davvero, in cui la crisi delle ideologie e delle idealità genera a ogni piè sospinto mitizzazioni mistificanti di presunte età dell'oro, l'ha rilanciata nella chiave più positiva; e ha pure fatto del *Gattopardo* un archetipo costantemente invocato dalle saghe ultimamente proliferanti su famiglie aristocratiche vere o immaginarie, ma sempre presentate in luce agiografica. Certo, la miniserie riafferma questa visione a colpi d'accetta: con facile *calembour* si potrebbe dire che articola la sua prospettiva classista senza classe alcuna; ma si allaccia a un orientamento preesistente, mira a vellicare aspettative già consolidate.

2. Il sessismo di ritorno

Peraltro, il disgusto per il presente che qui induce il Principe di Salina a rifiutare la nomina a senatore deriva non da una meditazione storica ma sostanzialmente dalla scoperta del *ménage* adulterino che si è velocemente instaurato tra i Tancredi e Angelica freschi sposi: la miniserie combina strettamente la raffigurazione dei rapporti di classe con quella dei rapporti di coppia.

Anche qui trovandosi alle prese con un copione non adatto ai suoi obiettivi. Il versante amoroso del romanzo, che ha contribuito sia al favore accordatogli dal pubblico sia alle perplessità riservategli dalla critica, è in effetti estremamente esile: il sentimento inespresso che inizialmente unisce Tancredi a sua cugina Concetta, la seconda figlia del Principe, e il legame, frammisto di attrazione fisica e mutua convenienza, che si instaura fra lui e Angelica, sono articolati in modo ellittico e antimelodrammatico, diretto a sottolineare non l'assolutezza, bensì la provvisorietà e l'enigmaticità delle passioni. Un intreccio che la trasposizione rimpolpa abbondantemente, sempre in forme in apparenza spericolate, di fatto ossequenti al gusto *mainstream*: da un lato, rendendo la vicenda più convenzionalmente accattivante;

dall'altro, al pari di tante trasposizioni, riscritture e regie odierne, ingegnandosi ad adeguarla all'evoluzione della mentalità, in maniera al tempo stesso forzata e posticcia.

Se il testo suggerisce velatamente i possibili rimpianti di Tancredi (con il passo in cui questi pensa che se Concetta è «meno bella, assai meno ricca di Angelica» ha «in sé qualche cosa che la donnafugasca non avrebbe posseduto mai»), e adombra succintamente l'infelicità del suo matrimonio con Angelica (mal riuscito «anche eroticamente», contro ogni previsione), e le reciproche infedeltà che lo costellano, la miniserie intesse su questi spunti ricami a profusione, sciogliendone le ambiguità. Disegna un Tancredi ambizioso e opportunista come quello originale, ma privo della sua ironia mordace, insieme più grossolano e più titubante, tale da esemplificare vistosamente la meschinità dei nuovi tempi; e lo conforma ai più abusati *clichés* romantici, dando evidenza indubbia alla persistenza del suo amore per Concetta. Inoltre, in linea con la logica classista già rilevata, attribuisce il fallimento del suo matrimonio con Angelica non tanto alla fragilità dei loro sentimenti, quanto alla loro distanza sociale; e, in accordo con il moralismo più canonico, trasforma Angelica in una peccatrice senza gusto, che tradisce il marito non per piacere delle avventure, ma un po' perché ferita dai tradimenti suoi, un po' per procurargli appoggi utili alla sua carriera, via via comunque comprendendo che per la finezza aristocratica di lui le proprie rozze origini rimangono insopportabili, come infine confida affranta a Concetta, ammettendo che sarebbe stata lei la moglie giusta, in virtù della discendenza dal medesimo ceppo. Se poi il Principe del romanzo (ancora aperto al desiderio erotico – incluso quello per la stessa Angelica, da certe analisi poi un po' troppo enfatizzato –, ma convinto che l'amore sia «fuoco e fiamme per un anno, cenere per trenta») guarda ai rapporti dei giovani con il suo consueto disincanto e dà le future infedeltà di Angelica e Tancredi per scontate (tanto più visto che l'infedeltà è nella sua cerchia moneta corrente, come confermano i suoi ricordi al ballo dei Ponteleone sulle relazioni che ha in passato intrattenuto con due o tre delle invitate), quello della miniserie inorridisce nello scoprire gli adulteri interessati di Angelica e la compiacenza di Tancredi al riguardo, ed

essenzialmente in loro virtù si persuade della degenerazione del presente: un copione che anche agli autori dei più vetusti *feuilleton* sarebbe parso un po' troppo antiquato.

L'autorità patriarcale del Principe, condita della decisa mascolinità che manca a suo nipote, non è poi incrinata affatto dai personaggi femminili che gli stanno al fianco, sulla carta ritoccati dai dettami del *politically correct*, nella sostanza stretti a quelli della tradizione. La docile prostituta sua frequentazione abituale, evocata fugacemente nel testo, viene rimpiazzata da una mantenuta vera e propria, con una personalità un po' più forte ma comunque sottomessa, e, sempre in linea con stereotipi usurati, amaramente segnata dal disamore di suo padre. La Principessa Maria Stella, se è ripulita dei tratti isterici della sua omologa letteraria, è contraddistinta solo dalla devozione religiosa e da un'estrema alterigia aristocratica: il godibilissimo passo del libro che descrive la sua ira nell'apprendere dell'imminente fidanzamento tra Tancredi e Angelica (che, per inciso, probabilmente riecheggia quello di *Pride and Prejudice*, capolavoro della Austen amatissima da Lampedusa, sulle escandescenze della signora Bennett alla notizia del fidanzamento tra Mr. Collins e Charlotte) è sostituito da una scena compassata che la mostra invece indignata in forme pacate e gravi ma ben più reazionarie (menziona pure il soprannome stercorario del nonno della ragazza, che a rigore non dovrebbe esserle noto perché gira in un ambiente da lei lontanissimo).

Infine, la celebrazione del vecchio mondo e del maschio autorevole sua incarnazione non è intaccata nemmeno dall'innovazione più strombazzata della miniserie, il risalto conferito a Concetta (si è parlato persino di una sua "rivincita", secondo la tendenza, spesso irresistibile, a dimenticare che i personaggi sono, per dirla con Forster, gruppi di parole, e a considerarli pressoché alla stregua di esseri umani in carne e ossa). Se il romanzo la dota di una spiccata autonomia mentale, e nell'ultima parte le assegna un rilievo particolarmente significativo, approfonditamente analizzato da La Fauci (mentre il film, pur ridimensionandola molto, le restituisce un po' di peso con una delle pochissime scene aggiunte, che la vede rimproverare a Tancredi il tradimento del suo passato garibaldino), la

miniserie invece la reinventa in una chiave femminista implausibile e superficiale al tempo stesso. Da un lato, qui Concetta manifesta un'intraprendenza per l'epoca platealmente inverosimile: si muove da sola per Palermo, fa conoscenza con l'amante del padre, acconsente a fidanzarsi con un altro personaggio inventato, il colonnello Bombello (più autorevole e affascinante del Cavriaghi nel libro suo spasimante assai *naïf*, qui relegato ai margini), ma conferma poi i suoi sentimenti a Tancredi, arrivando a prendere l'iniziativa di baciarlo, come già aveva preso quella di dichiararglisi per prima. D'altro lato, diversamente dal suo corrispettivo letterario, se occasionalmente si ribella al padre, gli resta legata, anzi devota, fino ad accogliere la richiesta di occuparsi dei suoi possedimenti da lui rivoltale in punto di morte, e a rinunziare per questo a qualsiasi possibilità di vita propria. Se il finale del romanzo, successivo di cinquant'anni all'inizio, rappresenta una Concetta anziana costretta a constatare il definitivo sprofondamento del prestigio dei Salina, e inoltre indotta da una conversazione occasionale a mettere in dubbio le ragioni della delusione amorosa che ha insieme avvelenato e giustificato la sua esistenza solitaria e immobile, invece il finale della miniserie, fermo al 1862, mostra una Concetta giovane che cavalca lungo i terreni paterni passati alla sua custodia, sorridente, gagliarda, ma priva, oltre che di ogni indipendenza concreta, anche di ogni indipendenza interiore, semplice vestale del modello patriarcale obbedientemente introiettato. La variazione banalmente ottimista svela un sottofondo pesantemente retrogrado: il mistificante classismo nostalgico si intreccia a una visione dei sessi che, dietro l'ingentilimento di facciata, ricicla i clichés di genere più coriacei.

3. La risata alla riscossa

Ansiosa di ripristinare le passioni, le antinomie, la suspense, insomma il canonico canovaccio melodrammatico che il testo esautora, la miniserie ne sacrifica totalmente l'umorismo sfaccettato, subito colto da alcuni dei suoi primi estimatori (Bassani e Montale soprattutto), a seconda dei casi lieve o acre, generato dalle contraddizioni dei personaggi, dai tonfi prosaici di situazioni potenzialmente tragiche,

dalle malizie della voce narrante. Ma, nell'intento di stuzzicare l'appetito del pubblico, cucina gli ingredienti del melodramma troppo in fretta, concedendo inconsapevolmente al riso una riscossa nella forma meno auspicabile: quella della comicità involontaria.

Protesa a calamitare l'attenzione, la rielaborazione delle figure più in risalto calamita di frequente l'ilarità: il Principe spavaldo e protervo di Kim Rossi Stuart, da tutti designato come "il Gattopardo" (l'animale che contrassegna lo stemma della sua famiglia passa a identificare lui direttamente), sembra un incrocio tra un bandito, un *cowboy western* e un *boss* mafioso; il Tancredi appiattito di Saul Nanni risulta così smarrito nell'azione da dar quasi l'impressione di essersi smarrito sul set; se con Benedetta Porcaroli il lavoro restituisce a Concetta l'avvenenza attribuitale dal libro (che Visconti invece mortifica, imbruttendo deliberatamente l'interprete, Lucilla Morlacchi), forse per farla spiccare meglio, le affianca due sorelle, Caterina e Chiara (totalmente reinventate al di là dei nomi, corrispondenti il primo a quello della terza figlia del Principe, l'altro a quello della più piccola, nel testo menzionata solo una volta), così bruttine e sgraziate da essere come sue consanguinee pochissimo credibili; gli sgargianti vestiti rossi sfoggiati da Angelica rammentano quello indossato in *Jezebel* da Bette Davis a un ballo di debuttanti tutte in bianco, e quello esibito in *Gone With the Wind* da Vivien Leigh in un momento in cui è ritenuta a torto moglie adultera, ma, lungi dal risultare al pari di essi sfida pungente al perbenismo ipocrita, appaiono, ancora in linea con il moralismo *d'antan*, semplice segno della sua indole peccaminosa.

Per giunta, il polpettone formato da questo insieme è farcito da una buona dose di incongruenze e bizzarrie. Per limitarsi a qualche esempio, Don Calogero, che nel romanzo approda al Senato nel 1870, qui vi sbarca immediatamente, senza che si capisca come possa avere già guadagnato il prestigio necessario; ancor più incomprensibilmente Tancredi ottiene già nel 1861 addirittura una carica (imprecisata) nel neonato governo italiano; davanti al Principe arrivano a inginocchiarsi, oltre a Russo (che rende il medesimo omaggio a Don Calogero), sia il governatore sia la stessa Concetta, mentre nell'unica occasione che prevederebbe la genuflessione davvero, quella della recita del Rosario, tutti se ne stanno comodamente seduti; Concetta e Angelica si scambiano confidenze con una libertà di linguaggio impensabile per le ragazze di allora; se sull'articolazione delle relazioni tra i sessi incombono i criteri del *politically correct*, la battuta audace che Tancredi dedica ad Angelica dopo che si sono appena conosciuti è però sostituita con una brutalmente greve, inconcepibile in un contesto salottiero allora, adesso, e pure nel più politicamente scorretto dei tempi immaginabili; nell'ultimo episodio, che si svolge nell'ottobre 1862, il Principe e sua moglie ricordano di essersi fidanzati sulle note di un valzer di Strauss, e subito dopo allo spettatore, che sta ovviamente pensando a Johann Strauss padre, viene rifilato il celebre *Kaiser-Walzer* di Johann Strauss figlio, composto nel 1889; un altro valzer, quello che Angelica e il Principe danzano a Palazzo Ponteleone, comprende il casquè figura tipica del tango; le tavolate dei Salina traboccano di granite accompagnate con brioches, che non compaiono mai tra i voluttuosi manicaretti del romanzo (e del film), e *pour cause*, visto che si tratta di un dolce caratteristico della Sicilia orientale, non della zona palermitana in cui, a parte i soggiorni a Donnafugata, vive la famiglia; la Concetta poco più che adolescente è apostrofata a più riprese come "Donna Concetta", contro non solo il galateo ma pure la più elementare logica. E se le modifiche capillari possono avere ragioni innumerevoli, restano imperscrutabili quelle che hanno portato a trasformare Bendicò da alano in levriero irlandese, ad attribuire ad

Angelica studi non a Firenze ma addirittura a Parigi, a declassare Tancredi da principe a conte e a innalzare Chevalley da segretario di prefettura a (secondo le parole con cui Tancredi ne preannuncia la visita) «uomo di una certa importanza qui nel governo» (sul senso di un'altra alterazione, quella della comparsa a tavola del timballo nel banchetto di Donnafugata, si raccomanda il brillante *Brodo no timballo sì* di Francesco Mangiapane, uscito sul «Gattopardo» del 12 aprile scorso).

Accanirsi poi su attrici e attori paragonandoli a quelli di Visconti, come alcuni hanno fatto, non risulta granché utile. Beninteso, Kim Rossi Stuart non è Burt Lancaster, Saul Nanni non è Alain Delon, Deva Cassel non è Claudia Cardinale; e si potrebbe aggiungere che tantomeno Astrid Meloni, Francesco Colella e Paolo Calabresi, nei ruoli meno prominenti di Maria Stella, di Don Calogero e di Padre Pirrone, sono Rina Morelli, Paolo Stoppa e Romolo Valli, capaci di rubare sistematicamente la scena agli interpreti principali. Ma intanto, non si vede perché insistere sulle tautologie; e ad ogni modo, non è il caso di prendersela con loro: magari con un regista più attento, una sceneggiatura più abile, un doppiaggio più ragionevole (in grado di evitare la curiosa fluttuazione di vari accenti tra l'italiano standard e un siciliano che non di rado vira al catanese), un buon lavoro avrebbero potuto farlo.

Certo, non si tratta di un caso isolato: come qui mostra più a fondo Stefania Rimini, le fiction attuali, mentre investono un dispendio enorme di tempo, forze e ovviamente soldi nelle sfarzose ricostruzioni di ambienti e costumi d'epoca, per lo più tralasciano tranquillamente di renderle un filo più plausibili con uno straccio di consulenza storica o almeno con la consultazione al volo di qualche enciclopedia. Però, questa calca la mano fino al *kitsch* più smodato, tanto che ne ha pagato lo scotto subito, si è già attirata raffiche di obiezioni e frizzi: lo sappiamo, guai a eccedere. Nondimeno, ha offerto al gusto imperante un ulteriore puntello, e ha rafforzato la rete di banalizzazioni, che, pur così smagliata dagli studi critici più acuti (quelli di La Fauci su tutti), ancora continua a stringere il romanzo: forse non solo perché, prevedibilmente, una buona fetta di pubblico non ha tempo e modo di

leggere gli studi critici, ma pure perché, meno prevedibilmente, in questo caso sembra non aver letto abbastanza nemmeno il testo stesso.

4. All'arrembaggio del testo.

Di fatto, se tutti menzionano *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa a perdifiato, moltissimi mostrano poi di ricordarlo in maniera un po' approssimativa: al di là della già rammentata tendenza a condensarne il senso in un paio di citazioni, di sviste sulla sua trama (comprese non solo negli articoli in punta di penna, ma anche in vari saggi) se ne potrebbero enumerare a bizzeffe. Il che a maggior ragione colpisce, perché in fin dei conti non si tratta di *Guerra e pace*, o della *Recherche*, o tantomeno di *Horcynus Orca*: è un libro di lunghezza contenuta, inscena una costellazione ristretta di eventi e personaggi, la orchestra in una narrazione priva di soluzioni compositive e contorsioni stilistiche troppo impervie; dovrebbe insomma essere di memorizzazione agevole.

In effetti, però, la complessità dei suoi significati e la densità della sua scrittura lo rendono una sfida incessante: che magari ad alcuni trasmette tante sollecitazioni da indurli a trascurare gli aspetti minuti dell'intreccio; e magari ad altri riesce così impegnativa da indurli più semplicemente a trascurarne la lettura. O forse, la sua reputazione ancora un po' equivoca, mai perfettamente consacrata nel canone, segnata dall'eco delle stroncature e delle diffidenze, porta a riservargli meno soggezione che ad altri classici, a strapazzarlo più spigliatamente.

Che questo fosse il suo destino qualcuno lo aveva intuito subito. In una commedia di Eduardo De Filippo che debutta l'anno successivo a quello della sua pubblicazione, *Sabato, domenica e lunedì*, figura una sorta di intellettuale dilettante, la giovanile, esuberante ultrasessantenne Amelia, per tutti zia Memé, semplice casalinga ormai vedova e madre soffocante, ma a suo modo donna anticonformista, che ha gestito il suo matrimonio liberamente, crede nell'emancipazione femminile, esorta la nipote a tener testa al fidanzato, rivendica i propri interessi culturali («Un libro me lo leggo, mi coltivo»), e, pur

affettuosissima con i familiari, ne patisce la ristrettezza di vedute, tanto da ammonirli nel primo atto con una tirata folgorante: in cui parte dalla polemica femminista («Il cellofan non è stato inventato per avvolgere le mogli e metterle sedute sui divani e sulle poltrone»), passa fulmineamente a una perorazione per i diritti umani («Per fortuna o per disgrazia, l'epoca delle sovrastrutture convenzionali è finita. Volete coniugare il verbo essere a vostro uso e consumo: io sono, tu sarai se lo voglio io, egli sarà… se mi farà comodo? Ci dobbiamo mettere bene in testa tutti quanti che il verbo essere ha una legge precisa e che si può coniugare in una sola maniera: io sono, tu sei, egli è!»), e quindi esce veloce "per la comune", ma prima rivolgendo agli astanti basiti un lapidario «Compratevi *Il Gattopardo*».

Esortazione che naturalmente suona esilarante: perché da un lato, gli astanti suddetti non comprendono di che libro si tratta e forse nemmeno che si tratta di un libro, come beninteso zia Memé ha previsto (dopo la sua uscita, sua cognata Rosa osserva perplessa: «Ci dobbiamo comprare il gattopardo…», e suo fratello Peppino chiosa infastidito: «Dobbiamo mettere il giardino zoologico»); e d'altro lato, come beninteso ha previsto l'autore, al pubblico il riferimento suona saporitamente paradossale, poiché evidentemente non si capisce dove stia il nesso tra *Il Gattopardo* e il resto del discorso.

Magari, volendo, qualche nesso si potrebbe rintracciare: in fondo, la situazione delle donne di casa Salina costituisce un esempio del lungo destino di oppressione femminile; e la collera dell'organista Ciccio Tumeo (incarnato da uno strepitoso Serge Reggiani nel film, privato di peso nella miniserie) contro i brogli elettorali che hanno sabotato il suo no all'annessione della Sicilia al regno sabaudo, può spingere a riflettere sui soprusi inferti dal potere alla collettività. Ma sarebbe una tematizzazione parecchio forzata (di quelle che appiattiscono i testi sui contesti, concentrandosi, più che sulle loro peculiarità, sulle epoche che inscenano) e assai poco pertinente: verosimilmente Eduardo mira non a suggerirla, bensì a mostrare che del *Gattopardo*, divenuto a sorpresa la *hit* del momento, si sta disquisendo a ruota libera, che chiunque mastichi di letteratura lo cita

a volontà, e che intanto molti non hanno colto ancora di cosa parla veramente.

Però, se non vuole sottintendere che zia Memé vi abbia scorto un'illustrazione dei torti inflitti alle donne e in generale ai subalterni, sicuramente la caratterizza come personaggio brillante e acuto (oltretutto aspirante scrittrice, impegnata in un romanzo autobiografico intitolato *Sì, ma ci vuole coraggio*), e le lascia il pregio dell'originalità: facendole evocare il libro a modo suo, ma almeno suo davvero, sganciato dall'opinione dominante che lo crede elegia della classe aristocratica e talora pure convenzionale vicenda amorosa, e che, già allora *in fieri*, ha seguitato ad accerchiarlo fino a oggi.

E allora, perché non dar ragione a zia Memé. Perché non girare il suo «Compratevi *Il Gattopardo*» al pubblico che, magari attraverso la miniserie appunto, lo sta scoprendo per la prima volta; inevitabilmente aggiungendo un sommesso «E leggetevelo davvero»: anche in una maniera, come quella del personaggio eduardiano, più vicina (per riprendere una nota distinzione tracciata da Eco) all'uso disinvolto che alla vera interpretazione, tendente non a penetrare nei sensi della narrazione, bensì a proiettarvi sopra i propri interessi e fantasie. Pure chi attribuisce importanza cruciale alla riflessione critica sa che la fruizione delle opere può prescinderne, che l'arte può sprigionare le reazioni più diverse, dal meditato accostamento all'arrembaggio spregiudicato, dai ragionamenti profondi alle idee e ai sentimenti più imprevisti: se non le si sovrappone una vulgata fuorviante, se le si lascia spazio, sarà sempre in grado, per ritornare alla citazione eterna, di impedire che «tutto rimanga com'è».

L'autrice

Clotilde Bertoni

Clotilde Bertoni insegna Letteratura italiana e Teoria della letteratura all'Università di Palermo.

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

L'articolo

Data invio: 01/05/2025
Data accettazione: 05/05/2025
Data pubblicazione: 30/05/2025

Come citare questo articolo

Bertoni, Clotilde, "Perché non tutto rimanga com'è: «Compratevi *Il Gattopardo*»", *Campo aperto*, Ed. Ead., *Tecnologie gotiche*, Eds. Anna Chiara Corradino - Massimo Fusillo - Marco Malvestio, *Between*, XV.29 (2025): 178-193, http://www.between.it/