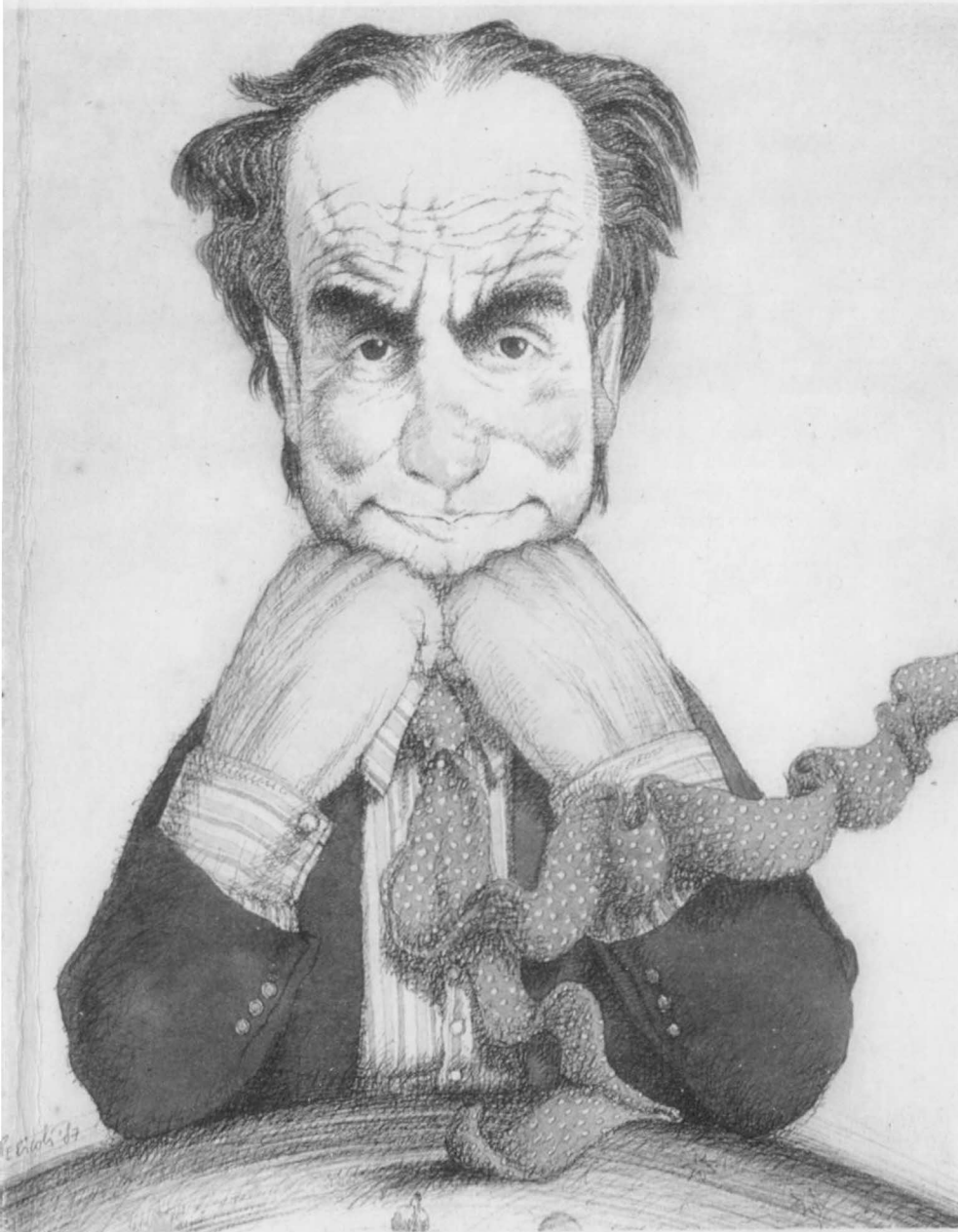


# Estudos Italianos em Portugal



48-49-50 (1985-86-87)

Instituto Italiano de Cultura em Portugal

## SOMMARIO

	Pag.
<i>Editoriale</i> . . . . .	5
<b>Saggi</b>	
Paolo Angeleri – <i>Indecidibilità e ambiguità nel romanzo italiano contemporaneo</i> . . . . .	9
Luigi Surdich – <i>Gozzano, l'Oriente e «la figlia della cifra e del clamore»</i> . . . . .	31
Claudio Magris – <i>La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo</i> . .	59
Rita Maria da Silva Marnoto – <i>«La fine di tutto»: un «fim» incompleto</i>	79
Antonio Tabucchi – <i>Fernando Pessoa leitor de Giacomo Leopardi</i> . . .	91
<b>Testi</b>	
Dacia Maraini – <i>Tre racconti</i> . . . . .	109
<i>Tre poesie di Giovanni Pascoli tradotte da Albano Martins</i> . . . . .	124
<i>Tre poesie di Vincenzo Cardarelli tradotte da Pedro da Silveira</i> . . . .	136
<b>Conferenze</b>	
Luiz Francisco Rebello – <i>Pirandello e o teatro português</i> . . . . .	143
Urbano Tavares Rodrigues – <i>«Se numa noite de Inverno um viajante»: o metadiscorso de Italo Calvino</i> . . . . .	159
Fernando Assis Pacheco – <i>Santa, Monjane, Battista</i> . . . . .	165
Wanda Ramos – <i>«A casa no Lago da Lua» de Francesca Duranti: o regresso do herói trágico</i> . . . . .	171
Vasco Graça Moura – <i>Daniele Del Giudice, ou a escrita como loxodromia</i> . . . . .	181
<b>Contributi</b>	
Palmira Morais de Almeida – <i>A poesia de Montale em busca do absoluto</i> . . . . .	195
<b>Alcuni libri italiani nella stampa portoghese</b> . . . . .	217

#### EDITORIALE

Questo numero degli «Estudos Italianos em Portugal» nasce come tentativo di rinnovamento della nostra rivista, ma anche come forma di fedeltà a una vecchia tradizione che gli «Estudos» costituiscono in questo Paese.

Arrivato in Portogallo come Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura nel marzo del 1987, ho trovato in deposito una certa quantità di materiale per la rivista, accumulatosi durante questi ultimi tre anni, che mi ha obbligato a una selezione e a una decisione. Dopo aver constatato che una grossa percentuale degli articoli e dei saggi concerneva la cultura italiana del Novecento, ho convenuto, d'accordo con la Redazione, di mettere assieme un numero monografico dedicato alla cultura italiana contemporanea. Con rammarico abbiamo dunque dovuto rinunciare a interessanti saggi che non si riferivano a questo periodo, mentre abbiamo messo da parte decisamente tutti i saggi di argomento non italiano o non correlato con l'Italia. Al

contempo, abbiamo sollecitato altri contributi, in Italia o in Portogallo, che concernessero il periodo scelto dal tema monografico del nostro numero.

Il tentativo di rinnovamento consiste dunque in primo luogo nel cercare di costruire una rivista che parli di cultura italiana, come è compito di una rivista di un Istituto Italiano di Cultura, tralasciando argomenti e temi di carattere non italiano; in secondo luogo di evitare i saggi di carattere accademico e universitario, che gli «Estudos» hanno altre volte ospitato, con l'auspicio che l'italianistica portoghese, se essa esiste come forza culturale viva e operante, possa trovare le sedi che le competono e che siano più congrue e più adeguate a una saggistica di carattere accademico e specialistico.

Questo numero presenta, anche da un punto di vista redazionale, alcune modifiche. Mancano i nomi del Prof. Aníbal Pinto de Castro e del Prof. José da Costa Miranda, che nell'ultimo volume della rivista (n.º 45-46-47) figuravano come Vice-Direttori. Ciò non significa affatto una separazione dalla cultura accademica portoghese, ma soprattutto un ritorno alla vecchia tradizione degli «Estudos», che sono sempre stati espressione autonoma dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona; e insieme indica, nei modi e nella forma, un rinnovamento della rivista secondo i canoni con i quali essa si presenta oggi al lettore. Se chi mi succederà nel mio incarico troverà stimolante la nuova via che io ho creduto di indicare a una rivista militante di un Istituto Italiano di Cultura, sarà suo compito migliorare e confortare il tentativo con il quale questo numero degli «Estudos Italianos em Portugal» si presenta al suo vecchio e nuovo pubblico.

Antonio Tabucchi

**«LA FINE DI TUTTO»:  
UM «FIM» INCOMPLETO**

por Rita Maria da Silva Marnoto

1. Jurij M. Lotman, na sua obra *La struttura del testo poetico*, refere o papel modelizante de que se revestem o início e o fim de qualquer obra literária <sup>(1)</sup>.

Ora, de entre as incoerências que a crítica tem apontado na estrutura do romance de Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo*, conta-se a forma como o livro termina. A este propósito, afirma Enrico Falqui que,

«In quanto all'ultimo capitolo, non parrebbe quasi aggiunto per tornare al romanzo storico, applicando una conclusione ambientale grottesca all'intima vicenda del Gattopardo e ricollegandosi così al primo capitolo? Ma ormai i personaggi sono diventati pupazzi. E i più di quelli che sembravano dover avere, come Tancredi e Calogero, una funzione ideologicamente correttiva, sono addirittura già spariti, senz'altra giustificazione oltre quella di lasciar trionfare incontrastato il deleterio pessimismo del Gattopardo. All'Autore premeva concludere con la *fine delle reliquie* un romanzo apertosi con la recita del Rosario; occorreva far coincidere la fine delle reliquie con la *fine di tutto*.» <sup>(2)</sup>.

É nosso propósito levar a cabo uma análise da função modelizante de que se reveste o desfecho do livro que, partindo da leitura do seu último episódio, «La fine di tutto» (em cujas páginas, além do mais, Concetta manda deitar fora a figura embalsamada do cão Bendicò) (pp. 369-370), relacione a forma como temas e estratégias organizativas utilizadas nesta pequena cena respondem e se coordenam, nos seus aspectos gerais, com a estrutura significativa e significante tanto da oitava parte de *Il Gattopardo* (Lampedusa não designa as divisões do seu livro capítulos, mas sim partes), como da globalidade da obra.

2. O episódio é constituído por uma série de planos subjectivos (estados de espírito e sensações dadas a conhecer ao leitor), que poderiam corresponder à sucessão de movimentos de uma câmara cinematográfica: indiferença — «[Concetta] non provava assolutamente alcuna sensazione» —, mal-estar — «[...] una nebbia di malessere» —, confiança — «Suonò [...] disse [...] Portatelo via, buttatelo» —, culpa — «[...] l'umile rimprovero» —, e, finalmente, serenidade — «Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida»; os quatro primeiros planos dizem directamente respeito a Concetta, implicando sempre, no entanto, uma relação muito específica com factos e personagens do discurso (em cujo âmbito avulta o papel simbólico-evocativo de Bendicò), e o último abrangerá uma esfera de confins amplos e ilimitados, um «[...] tutto [...] di polvere», que por isso designaríamos cósmica.

Os recursos diegéticos utilizados nesta cena decalcam matrizes que recobrem todo o romance: o jogo de alternâncias através do qual a narrativa evolui<sup>(3)</sup>, o encadeamento das sequências narrativas não por conexão lógica mas por justaposição, visando assim, e antes de mais, a criação de uma atmosfera, de um clima geral<sup>(4)</sup>, ou o papel conferido aos objectos, a cuja materialidade se sobrepõem

as sensações que desencadeiam, a rede de associações que evocam, os significados simbólicos que implicam<sup>(5)</sup>. Além disso, informam-na aqueles que consideramos os grandes temas estruturais do romance: morte *versus* vida, tradição *versus* inovação<sup>(6)</sup>. Senão vejamos.

Não sendo uma personagem à qual, ao longo do romance, é conferido excepcional relevo, Concetta é a filha do Príncipe acerca da qual o leitor maior número de informações detém, e campo onde se concentram e convivem tensões que atravessam todo o romance. Este conjunto de circunstâncias confere uma certa funcionalidade à sua escolha para protagonista de um episódio que se reveste de particular papel modelizante; o grau de informação a este propósito detido pelo leitor permite a interpretação do seu comportamento à luz dos dados que domina, deixando no entanto espaços em aberto susceptíveis de atrair a sua atenção, de forma a completar um quadro informativo que diz respeito, da mesma feita, tanto à própria personagem como ao sentido da obra.

A indiferença de Concetta tem como antecedentes próximos, na última parte de *Il Gattopardo*, «[...] l'impassibile Concetta», cujos sonhos ninguém conhece (p. 348), que «[...] aveva pagato con l'animo indifferente» (p. 352) relíquias cujo afastamento lhe era «[...] indifferente» (p. 353), e é preparada pelas observações do Príncipe Fabrizio, no seu colóquio com Padre Pirrone acerca do temperamento desta sua filha mais velha, «[...] con tutte le sue virtù passive [...] Timida, riservata, ritrosa» (p. 88). E, no preciso momento da morte de seu pai, é a única, de entre os que o rodeiam, a não chorar (p. 334).

Ao mesmo tempo que contemporiza com a aquisição de relíquias levada a cabo pelas irmãs, em cuja autenticidade «[...] essa aveva creduto assai poco ed [che] aveva pagato con l'animo indifferente di un padre che salda il conto di giocattoli che a lui stesso non interessano ma che

son serviti a tener buoni i ragazzi» (pp. 352-353), Concetta faz-se rodear pelas suas relíquias pessoais — «Il ritratto del padre [...], le casse verdi» (p. 369) (evidente remissão para a «[...] cassa ricoperta di damasco che stava in un angolo», guardando os documentos que o prelado piemontês devia analisar (p. 347), o «[...] mucchietto di pelliccia» (p. 369), objectos cuja descrição especificada já fora levada a cabo nesta oitava parte (pp. 351-352) —, atitude a que não é alheia uma certa herança do temperamento de Fabrizio Salina, com a sua tentativa de acompanhar os tempos no respeito, porém, das tradições familiares e pessoais, igualmente representadas pelo apreço merecido por um determinado número de peças simbólicas — a galeria com os retratos de uma série de personagens, a maior parte das quais também já desaparecidas, que ornamentam o escritório de Donafugata (pp. 225-226), ou as pinturas que, nas salas da administração do palácio, figuram os feudos pertencentes à Casa Salina (pp. 35-36), à semelhança (e, da mesma feita, por contraste) das aguarelas que, no quarto de Concetta, «[...] mostravano case e luoghi in maggior parte venduti, anzi malamente barattati, da nipoti sciuponi» (p. 352).

A esta indiferença se opõe, de certo modo, a sensação de mal-estar causada pela múmia de Bendicò. A carta de Angelica, que faz a transição entre estes dois primeiros momentos, a alusão a Tassoni, e as revelações do antigo soldado garibaldino, desde logo remetem para a Concetta que, mal a filha de Calogero Sedara transpusera o limiar da casa de Donafugata, no longínquo Verão de 1860, logo se apercebera com contida fúria da sorte que lhe caberia (p. 101). Mercê do correr dos anos, o «[...] violento sangue Salina» (101) acabou por se acalmar, dando lugar a uma sessentona «Assai meno infervorata di Carolina, assai più sensibile di Caterina» (p. 352), ainda capaz de experimentar «[...] un dolore nero», depois de, na oitava parte do romance, ouvir as afirmações de Tassoni (p. 362).

Mas voltemos a Bendicò, o objecto pessoa, o morto vivo desencadeador de tal desassossego, de acordo com um processo característico da escrita de Lampedusa. Em *Il Gattopardo* não são só os objectos a ser antropomorfizados; também os animais se revestem de uma dimensão situada a meio caminho entre o processo de interiorização que recobre as coisas e a esfera humana. Dotados de capacidades sensitivas e intelectivas semelhantes às do homem, de quem são o reflexo, mas que, à sua diferença, exteriorizam de forma directa e imediata, os animais convertem-se, por isso, num espelho de pequenas virtudes. Daí que Bendicò mereça a recordação do Príncipe moribundo, juntamente com tudo o que de autêntico teve a sua existência (p. 332).

Quanto às ordens dadas por Concetta à criada, revê-se nesta atitude uma firmeza que não é totalmente desconhecida do leitor. A tensão interior experimentada por esta personagem é por vezes canalizada em sentido ilocutório, através de actos verbais de teor bastante pragmático. Assim a sua resposta pronta perante a súplica de Tancredi, que quer também visitar o Convento (p. 109), a conversa séria que trava com Francesco Paolo aquando da chegada do Príncipe à estação (p. 322), a decisão peremptória acerca da Sagrada União (p. 328), ou a sua intervenção com o objectivo de acalmar Carolina enfurecida pela perquisição ordenada por Monsenhor (p. 344).

É Bendicò, com os seus «[...] occhi di vetro», a sugerir «[...] l'umile rimprovero» (p. 370). O mesmo olhar que, logo no início do romance, pede aplausos ao dono pela destruição do jardim (p. 12), ou que, da múmia embalsamada, fixa Concetta no declínio dos seus dias, atónico (p. 352), reflecte agora, na sua superfície espelhada, a culpa da sua hospedeira (e que podemos confrontar com o olhar que o coelho caçado pelo Príncipe lhe dirige, sem reprovação, mas revoltado contra a ordem das coisas (p. 130).

A culpabilização é uma espécie de *leit Motiv* da vida de Concetta, a partir do momento em que vislumbra o enlace entre Tancredi e Angelica. É Salina o alvo directo das censuras da Princesa Maria Stella, (pp. 126-127), aliás nunca assumidas. Na última parte do livro, porém, Concetta absolve-o, responsabilizando-se a si própria pelo seu destino (p. 362).

A serenidade que encerra «La fine di tutto», perpassa, também ela, por todo o romance. É este o filtro através do qual o Príncipe Salina olha o Ressurgimento como simples substituição de castas (p. 43), ou admira a senhora em traje de passeio que se aproxima do seu leito e o convida a iniciar a última viagem (pp. 334-335). Desde o início de *Il Gattopardo* que se pressente a paz divina «[...] di quell'Olimpo palermitano» (p. 4) habitado por «[...] un cipiglio zeusiano» (p. 8) que trata por tu «[...] quei sereni regni stellari» (pp. 37-38), e se apaga, rodeado pela família, como um verdadeiro Deus que, com o seu saber supremo, conhece e se apercebe dos mais íntimos movimentos da sua criação, reservando-se, porém, a posição sobranceira que se traduz na interposição, entre ele mesmo e o que o rodeia, de uma mediação comunicativa.

E, assim, à semelhança de tantas outras coisas — «[Fabrizio] ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere; al povero Padre Pirrone che era polvere anche lui; ai quadri dei feudi, alle bertucce del parato, al grande letto di rame nel quale era morta la sua Stelluccia; a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, a questi intrecci di metallo, a queste trame di fili, a queste tele ricoperte di terre e di succhi d'erba che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio» (p. 326) — «[...] tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida» (p. 370), acatando e integrando-se na Grande Ordem cósmica.

Todos os choques e contrastes semânticos abarcados não só por esta pequena sequência — a indiferença de Concetta opõe-se ao seu mal-estar, a sua confiança à sua culpa, e assim por diante —, como também por todo o romance, são, deste modo, aplacados pela paz cósmica que, no final de *Il Gattopardo*, envolve tudo e todos.

É nem tão pouco é alheia a este episódio a ironia resultante da coexistência de elementos antitéticos, quando Bendicò, já pútrido, leva a cabo a sua última (e, sintomaticamente, descendente) viagem, entre a janela do palácio Salina e a lixeira, com a pompa e a elegância da sua estirpe — à semelhança do leopardo mutilado que dança no brasão do feudo de Rampinzèri (p. 62), ou do estigma vermelho que executa o seu bailado na toalha a que o prelado, analisadas as relíquias, limpa as suas mãos (p. 368).

A prolepse inserta na quarta parte do livro, quando Angelica, ao observar a juventude das Princesinhas, adivinha que, «a forza di riguardi, divieti, superbie, finiranno si sa già come» (p. 215), ao mesmo tempo que acentua a coerência das estruturas narrativas de longo raio de acção, confere ao clima geral das últimas páginas de *Il Gattopardo* um certo grau de previsibilidade.

Entre tradição e inovação, vida e morte, no último episódio do livro retoma-se assim sob nova veste, e com particular papel modelizante, a imagem algo contraditória da Concetta que passara «[...] lunghe ore in saporosa degustazione di odio dinanzi al ritratto del padre» (p. 362).

3. Resulta do que dissemos que processos narrativos e dominantes temáticas do último episódio do romance retomam modelos que se estendem tanto à oitava parte, como ao resto do livro. Comportamentos, modos de pensar, e simbologia do narrado, coadunam-se eficazmente com as estratégias textuais da obra, como se se tratasse de uma evolução na continuidade do tecido discursivo, remetendo constante-



mente para a cena da morte do Príncipe, cujas imagens se erigem em diafragma tão indelével quanto pertinente.

Encontramo-nos, então, perante um segundo final redundante e, como tal, desnecessário? Hipótese falaciosa, visto que, se o episódio final retoma matrizes semânticas e técnico-literárias já exploradas, da coordenação dos elementos que o constituem resulta um desfecho não totalmente prolixo. Neste sentido, aproximar-nos-íamos do processo designado por Lotman como contra-início; mediante o qual «[...] si raggiunge in parte una deautomatizzazione dei codici da usare ed una diminuzione massima della ridondanza del testo» (7).

Estes dois episódios (o da morte do Príncipe e o final), fruto da sua colocação estrutural, concluem duas etapas fundamentais da intriga — o primeiro o percurso existencial de Fabrizio Corbera Salina; o segundo o livro —, pelo que se revestem de um papel simulativo intenso e fulcral no âmbito das respostas fornecidas às grandes dualidades temáticas que informam o romance — tradição *versus* inovação, morte *versus* vida.

Neste sentido, porém, a resposta fornecida a estas contraposições não é absolutamente idêntica. As derradeiras reflexões do Príncipe não deixam margem para dúvidas — o último Salina é ele próprio, «Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto» (p. 328), com o correr do tempo o estado de coisas muda efectivamente, e a morte bate à porta da sua morada terrena. O questionamento de perspectivas patente desde a abertura do livro conclui-se com a superação dos pontos de vista do Tancredi que, norteado pela sua típica carga de alegria vital, desconhecia esta «[...] uscita di sicurezza» (p. 300), e para quem, «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.» (p. 33). A solução proposta no último episódio, contudo, institui um novo paradigma, dando assim lugar, em relação a quanto ficou dito na sétima parte, a um contra-início.

A dualidade que opõe tradição a inovação não recebe, na cena final do livro, uma resposta inequívoca, já que o sentido modelizante do episódio não poderá ser lido à margem da sua plurissignificação.

Quererá Concetta desfazer-se de Bencidò porque, depois das revelações de Tassoni, com a sua «[...] nebbia di malesere» (p. 369), a múmia de olhos vítreos deixou de ser o «[...] solo ricordo del suo passato che non le destasse sensazioni penose» (p. 352), impedindo-a assim de ter recordações sem amargura?

— «Ma era poi la verità questa? In nessun luogo quanto in Sicilia la verità ha vita breve: il fatto è avvenuto da cinque minuti e di già il suo nocciolo genuino è scomparso, camuffato, abbellito, sfigurato, oppresso, annientato dalla fantasia e dagli interessi; il pudore, la paura, la generosità, il malanimo, l'opportunismo, la carità, tutte le passioni le buone quanto le cattive si precipitano sul fatto e lo fanno a brani; in breve è scomparso. E l'infelice Concetta voleva trovare la verità di sentimenti non espressi ma soltanto intravisti mezzo secolo fa! La verità non c'era più; la sua precarietà era stata sostituita dall'irrefutabilità della pena.» (p. 363).

Ou será este o grande acto revolucionário do romance (o acontecimento, de acordo com a terminologia de Lotman (8), o golpe final desferido sobre a tradição? Depois do ritual de purificação de que é símbolo o afastamento das falsas relíquias, eis Concetta, a irmã indiferente a tais práticas, a expurgar-se a si mesma. Como explicar, então, «[...] l'umile rimprovero delle cose che si scartano, che si vogliono annullare» (p. 370), dimanado por aquele olhar assertor de pequenas grandes verdades (e repare-se na restrição do valor de realidade implícito na forma «vogliono»)?

É neste ponto preciso que a segunda dualidade se intersecta com esta. Poderá a preservação das tradições sobrepor-se à lei da morte, com a sua vontade de embalsamar, ou a viagem descendente é inevitável? Mesmo assim, dois globos vítreos continuam a pontificar. E o que é o pó que seremos, como ensina a *Biblia*, senão o pó que já fomos?

O desfecho de *Il Gattopardo* coloca-nos perante um processo de despersonalização da morte, que passa a ser um fenómeno que não diz apenas respeito ao Príncipe, ou a qualquer uma das personagens, considerada por si só. Fabrizio, o único a reflectir verdadeiramente sobre a morte, e Tancredi, que à diferença das restantes figuras, talvez tivesse em parte acompanhado tais elucubrações, (p. 319), contam-se agora, sintomaticamente, entre os que o tempo levou, como se se tivessem retirado do palco para dar oportunidade a outros actores de representarem, à sua maneira, um drama que faz parte, inevitavelmente, do repertório de todos, e que, como tal, não é pessoalizado, mas se estende a um clima geral que envolve pessoas e factos, para, com o declinar do livro, se tornar progressivamente mais capilar e abstractizante — «Poi tutto trovò pace in un mucchietto di polvere livida» (p. 370). «Tutto». Mortos e vivos, múmias, pessoas e factos.

A lei bíblica submete à sua ordem as aspirações de imortalidade do sobrolho zeusiano daquele Olimpo palermitano, para se abrir a perspectivas que exploram a própria essência do Ser — «L'esserci, allo stesso modo che, fin che è, è già costantemente il suo 'non ancora', è anche già sempre la sua morte. Il finire proprio della morte non significa affatto un essere alla fine dell'Esserci, ma un *esser-per-la-fine* da parte di questo ente. La morte è un modo di essere che l'Esserci assume da quando c'è»<sup>(9)</sup>.

A esfera cósmica que fecha *Il Gattopardo*, através do seu jogo de referências intra e extratextuais, vem assim negar a possibilidade de uma resolução inequívoca e linear das antíteses temáticas referidas, às quais se sobrepõe uma problematização bastante mais abstracta, em que as fronteiras entre tradição e inovação, morte e vida, se diluem perante a condição do ser para a morte.

Ao *nunc et in ora mortis* que inicia o livro substitui-se agora a exploração da contradição insuperável entre as

possibilidades inerentes as Ser, e a morte, que exprime a mais radical impossibilidade da existência, consideradas não como somatório ou justaposição dos momentos de um percurso, do *nunc* e do *in ora mortis* — não como etapas a integrar nas vivências de uma determinada personagem ou do próprio autor (o que escapa ao romance de personagem e à autobiografia), não como pano de fundo do relato de uma situação histórica ou de uma realidade regional (o que escapa ao romance histórico ou de espaço e à narrativa regionalista)<sup>(10)</sup>, nem tão pouco como elos a correlacionar de forma determinista (o que escapa aos modelos do realismo oitocentista) reconduzíveis a uma pesquisa sobre a morte, *stricto sensu* —, mas como relação integrada e problematizante.

«La fine di tutto»: «Ricevendo una *fine* il testo diventa incompleto»<sup>(11)</sup>.

## NOTAS

(1) Milano, Mursia, 1976, pp. 252-261.

(2) *Novecento letterario*, serie terza, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 568 (trata-se de um ensaio que retoma observações efectuadas em artigos publicados, em 1959, nas páginas de «La Fiera Letteraria» e de «Il Tempo»). Sobre as três redacções do romance, a sua organização interna, e a respectiva relação, vd. Gioachino Lanza Tomasi, «Premessa» a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1978 (edizione conforme al manoscritto del 1957); no volume de Simonetta Silvestroni *Tomasi di Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, são fornecidas informações bibliográficas relativas não só às questões que envolvem o estabelecimento do texto, como também à sua análise literária. Todas as referências a este romance serão dadas parenteticamente, tendo como fonte a edição que acabámos de citar.

(3) Cf. Simonetta Silvestroni, *op. cit.*, pp. 64-78.

(4) Cf. Furio Felcini, «Giuseppe Tomasi di Lampedusa», in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1977, p. 256.

(<sup>5</sup>) Cf. Gioachino Lanza Tomasi, «Premessa», pp. XVII-XVIII. Este processo é, aliás, desmontado pelo próprio narrador, quando afirma, a certo ponto do romance, com intuito generalizante: «Era una di quelle stanze (sono numerose a tal punto che si potrebbe esser tentati di dire che lo sono tutte) che hanno due volti: uno, quello mascherato, che mostrano al visitatore ignaro; l'altro, quello nudo, che si rivela soltanto a chi sia al corrente delle cose, al loro padrone anzitutto cui si palesano nella propria squallida essenza.» (p. 350).

(<sup>6</sup>) Para Giorgio Bàrberi Squarotti, «una grande tragedia funebre, una contemplazione della morte costituisce il tema supremo del *Gattopardo*, la ragione ultima della sua poesia» («Tomasi di Lampedusa», publicado no seu volume *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978 (quarta edizione aumentata), escrito este já anteriormente publicado in «Il Verri», febbraio, 1959); também para Luigi Russo o grande tema do livro é o «corteggiamento della morte», como afirma em «Analisi del *Gattopardo*», in «Belfagor», settembre, 1960. Cremona, no entanto, ser redutiva uma leitura de *Il Gattopardo* que considere a morte motivo do livro, como resultará mais claro das conclusões deste trabalho; o segundo par de dualidades temáticas que apresentámos é, aliás, enquadrável no primeiro, mas tal desdobramento confere, segundo cremos, um carácter mais completo à nossa leitura.

(<sup>7</sup>) *Op. cit.*, p. 261.

(<sup>8</sup>) *Ib.*, p. 276.

(<sup>9</sup>) Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi & C., 1970 (tradução do original *Sein und Zeit* publicado por Max Niemeyer Verlag, Tübingen, em 1927), p. 372.

(<sup>10</sup>) A revisão das posições defendidas por Mario Alicata, que, num artigo publicado em 1959 («Il Principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano», in «Il Contemporaneo», aprile, 1959, que agora se pode ler no seu volume *Intelletuali e azione politica*, a cura di R. Martinelli e R. Maini, Roma, Editori Riuniti, 1976), considera *Il Gattopardo* uma obra falhada por faltar amplitude à visão histórica de Lampedusa, definida como limitada e mesquinha, e pelas incongruências da estrutura racional do livro — e às quais um crítico como Falqui dá o seu apoio (*op. cit.*) — foi efectuada pelo próprio Asor Rosa, no ensaio «Lo stato democratico e i partiti politici», in *Letteratura italiana. Volume primo. Il letterato e le istituzioni*, direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982, onde afirma, nomeadamente: «Si potrebbe dire che, a questo punto, l'originario moralismo neoromantico del giovane critico impegnato [Alicata] si è, nell'intellettuale-dirigente maturo, trasformato in una sorta di secco razionalismo ideologico, nel quale a sua volta si cala e si risolve pressoché tutta l'esperienza marxista fatta nel frattempo: se non si conosce bene la storia, non si può essere buoni realisti, e se non si è buoni realisti, non si può essere buoni scrittori. Il senso di tutto questo dibattere si riduce sostanzialmente a questa elementare affermazione.» (p. 606).

(<sup>11</sup>) Jurij M. Lotman, *op. cit.*, p. 257.