

UNIVERSITAT DE BARCELONA.
DEPARTAMENT DE DIDÀCTICA DE LA LLENGUA I LA LITERATURA.
PROGRAMA DE DOCTORAT
“ENSENYAMENT DE LENGÜES I LITERATURA”
BIENNI 1995-1997

TESI DE DOCTORAT

**LA COMUNICACIÓ NO VERBAL EN LA NARRATIVA DE
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: *EL GUEPARD.***

ESTUDIS ANNEXOS

PRESENTADA PER
JAUME GAYA CATASUS

PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTOR EN FILOSOFIA I CIÈNCIES DE
L'EDUCACIÓ (SECCIÓ CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ).

DIRECTOR DE LA TESI: **Dr. MIQUEL LLOBERA CÀNAVES**

BARCELONA, 2005.

ÍNDIX DEL CONTINGUT

ESTUDI ANNEX I. ESTUDI BIOGRÀFIC I BIBLIOGRÀFIC

E.A.I.1. Autor	3
E.A.I.1.1. Biografia	3
E.A.I.1.2. Recessió del patrimoni familiar	5
E.A.I.1.3. Lampedusa i la noblesa siciliana	6
E.A.I.1.4. L'aristocraticisme de l'escriptor	7
E.A.I.2. Trajectòria literària	9
E.A.I.2.1. La formació literària de Lampedusa	9
E.A.I.2.2. Lampedusa i Stendhal	15
E.A.I.2.3. Idees literàries	17
E.A.I.2.3.1. Escriptors magres i escriptors grassos	17
E.A.I.2.4. Les classes de Literatura	18
E.A.I.3. Obra	19
E.A.I.3.1. Els assaigs	19
E.A.I.3.2. Els contes	21
E.A.I.3.3. L'epistolari	22
E.A.I.3.4. La novel·la: <i>El Guepard</i>	22
E.A.I.3.4.1. Estructura	22
E.A.I.3.4.2. Argument	23
E.A.I.3.4.3. Llorenç Villalonga i el text en català de <i>El Guepard</i>	24
E.A.I.3.4.4. Gènesi de la novel·la. El problema filològic: les dues versions	25
E.A.I.3.4.5. Divulgació de la novel·la	29
E.A.I.3.4.6. La dimensió històrica de <i>El Guepard</i>	30
E.A.I.3.4.7. Els personatges i la història	32
E.A.I.3.4.8. Topografia de <i>El Guepard</i> . Els llocs de la novel·la	42

ESTUDI ANNEX II. ESTUDI NARRATOLÒGIC DE <i>EL GUEPARD</i>	53
E.A.II.1. Llengua i estil de Lampedusa	53
E.A.II.1.1. Qüestions lèxiques	54
E.A.II.1.2. Qüestions narratives	60
E.A.II.1.2.1. Ritme de la prosa	60
E.A.II.1.2.2. Recursos epistolars	61
E.A.II.1.2.3. Paral·lelismes i oposicions estructurals	64
E.A.II.1.2.4. Anacronies	66
E.A.II.1.2.4.1. Analepsi	67
E.A.II.1.2.4.1.1. Analepsi interna	68
E.A.II.1.2.4.1.2. Analepsi externa	71
E.A.II.1.2.4.2. Prolepsi	73
E.A.II.1.2.4.3. Anacronies successives	74
E.A.II.1.2.5. Un tret de l'estil de Lampedusa: el GNE	75
E.A.II.1.3. Recursos expressius	78
E.A.II.1.4. Bestiari de <i>El Guepard</i>	82
E.A.II.1.4.1. Metàfores animals	82
E.A.II.1.4.2. La imatge del gos com element de comparació.....	90
E.A.II.1.4.3. Metàfores antropomòrfiques	92
ESTUDI ANNEX III. DIFERÈNCIES DE TRADUCCIÓ DE <i>EL GUEPARD</i>	97
E.A.III.1. Referències a estats emocionals i comportaments	98
E.A.III.2. Referències a formes verbals	104
E.A.III.3. Referències al comentari verbal	105
E.A.III.4. Referències a la proxèmica	106
E.A.III.5. Referències a la terminologia	106
E.A.III.6. Omissió de descripcions de sNVs	108
E.A.III.7. Referències al quasiparallenguatge	109
E.A.III.8. Referències a notes a peu de pàgina	109

Els seus ulls reien maliciosos, i la seva mà es posà damunt la màniga de don Fabrizio.

- Li volia demanar que balli amb mi la pròxima masurca. Digui que sí, no sigui dolent. (El Guepard, VI/59: 258)

En aquest volum, presentem tres Estudis Annexos al nostre treball d'investigació que tracten de l'autor, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, la seva obra, i la traducció de la seva novel·la *El Guepard*.

L'Estudi Annex I fa referència a la biografia i bibliografia de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. En ell informem sobre l'autor i la seva obra. Consta de tres apartats. Dediquem el primer apartat a la biografia de l'autor, on assenyallem el seu aristocraticisme i la seva relació amb la noblesa siciliana, i comentem aspectes concernents a la recessió del patrimoni familiar, d'importància per entendre la seva obra literària. Dediquem el segon apartat a la seva trajectòria literària, on proporcionem informació sobre la seva formació inicial, les seves influències i idees literàries, especialment la seva admiració per Stendhal, i la seva docència privada sobre llengua i literatura. En el tercer apartat, comentem la seva obra literària en general, -assaigs, contes i epistolari-, i en particular la novel·la que li ha donat la fama com escriptor, *El Guepard*, i la traducció catalana de Llorenç Villalonga. Tractem aspectes relacionats amb l'estructura de l'obra, l'argument, la seva gènesi, la dimensió històrica dels seus personatges, i els llocs que hi surten. Hem volgut resaltar també la seva gran divulgació –avencem que *El Guepard* és una de les obres més estimades i venudes a Itàlia-.

L'Estudi Annex II conté un estudi narratològic de *El Guepard*. En ell tractem aspectes relacionats amb la llengua i estil de l'escriptor, analitzem algunes qüestions lèxiques i narratives que presenta la novel·la, els recursos expressius, o figures retòriques, utilitzats per l'autor, i en destaquem el bestiar o metàfores animals. Hem anotat el GNE, és

a dir, la negació de l'exteriorització d'una emoció, sentiment o comportament, com un tret estilístic de Lampedusa, i definitori del seu art com escriptor.

Per acabar, dediquem l'Estudi Annex III a comentar algunes diferències de traducció de *El Guepard*. Considerem important aquest estudi si tenim en compte que, pel nostre treball d'investigació, hem utilitzat la traducció catalana i no el text original en italià de la novel·la. Per elaborar aquest estudi, comparem el text original en italià -conforme al manuscrit del 1957-, amb la traducció al català de Llorenç Villalonga i la traducció al castellà de Fernando Gutiérrez. Destaquem com els traductors poden optar per solucions lingüístiques i estilístiques que poden diferenciar, amb més o menys intensitat, el resultat del seu text de l'original, i que despullin de contingut poètic alguns passatges, donant més importància al contingut que a la forma. En aquest estudi posem de relleu el tractament de la CNV en l'acte de traduir com un aspecte interessant de ser analitzat.

ESTUDI ANNEX I. ESTUDI BIOGRÀFIC I BIBLIOGRÀFIC.

Al sòtil, els déus, recolzats damunt daurats seients, miraven cap a baix i somreien com el cel de l'estiu. Es creien eterns: una bomba fabricada a Pittsburg, Penn., un dia de 1943, els faria veure el contrari. (El Guepard, VI/43: 177)

E.A.I.1. Autor.

E.A.I.1.1. Biografia.

L'escriptor Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Príncep de Lampedusa i Duc de Palma di Montechiaro, nasqué a Palermo el 23 de desembre de l'any 1896 en el si d'una família nobiliària provinent de la vella aristocràcia feudal de Sicília.¹ Era fill

¹ De fet, en temps del pare de l'escriptor, la família Tomasi di Lampedusa pertanyia ja a l'anomenada classe dels nobles decadents degut a què els deutes per mantenir un *train de vie* més aparent que real eren superiors a les possibilitats d'afrontar-los sense cedir i hipotecar. Certament els Lampedusa eren nobles i havien obtingut càrrecs públics, civils, militars i religiosos; però la grandesa familiar havia estat sobretot patrimonial, formada bàsicament, i des dels inicis, amb una política d'aliances matrimonials: descendent d'un remot Príncep bizantí anomenat Thomaso dit <<il Leopardo>>, el gran capítol Mario Tomasi es casà el 1583 amb l'heretara Francesca Caro, Baronessa di Montechiaro i Senyora de l'illa de Lampedusa; amb la fundació de Palma di Montechiaro, els Lampedusa esdevingueren Ducs de Palma, adquirint així un rang distingit a Sicília, a més d'altres reconeixements heràldics amb els anys: Cavallers de San Giacomo della Spada, Gentilhomes de cambra de varis monarques, Cavallers de Malta, i Grans d'Espanya de primera classe; el 1640 don Giulio es casà amb l'heretara Rosalia Traina, Baronessa di Falconeri i esdevingué el 1667 el primer Príncep di Lampedusa; don Giulio Fabrizio, el príncep astrònom, besavi de l'escriptor, es casà el 1837 amb la rica Maria Stella Guccia, i esdevingué Pari de Sicília; el seu fill, don Giuseppe, es casà amb la filla del príncep de Valdina, Stefania Papé, modificant substancialment la seva qualitat de vida; el pare de l'escriptor, don Giulio, es casà el 1891 amb l'heretara Beatrice Mastrogiovanni Tasca i Filangeri di Cutò, el darrer gran casament de la família, amb el patrimoni de la qual pogué no renunciar a una vida luxosa, però mai no exempta de deutes -que després seran insalvables- degut als seus excessos.

del Príncep Giulio Tomasi i de la Princesa Beatrice Mastrogiovanni Tasca i Filangeri di Cutò, la personalitat de la qual dominà en gran manera l'ambient familiar i inculcà al fill un sentiment d'*orgull de classe* que l'acompanyà sempre. Si bé la noblesa dels Mastrogiovanni Tasca era més aviat recent, la dels Lampedusa era suficientment antiga.² Malgrat tot, l'escriptor mai no fou l'hereu d'un ingent patrimoni familiar, però sí el continuador d'un nom antic, i la preocupació per la continuïtat d'aquest nom farà que adopti l'amic Gioachino Lanza com a fill.

Per mediació del seu oncle Pietro, Marquès della Torretta, germà del seu pare, el 1925 Lampedusa conegué a Londres la Baronessa Alessandra Alice Wolff, anomenada <<Licy>> en família. Parlava italià, alemany, francès, rus, anglès i letó, i era una gran aficionada a la literatura i sobretot a la psicoanàlisi, ciència a la qual es dedicà plenament. Es casaren en una cerimònia ortodoxa el 24 d'agost del 1932 a Riga, després que Licy formalitzés el seu divorci amb el Baró i industrial Andreas Pilàr. La família Wolff perdé el seu castell i les seves propietats de Stomersee quan la URSS incorporà Lituània el 4 d'agost del 1940.³ Allí, el matrimoni hi passà llargues temporades d'estiu fins al 1938. Visqueren a ciutat de Palermo, on Licy hi passà com una excèntrica, cosa que, unida al temperament de l'escriptor, féu que visquessin en un progressiu aïllament.

La segona guerra mundial significà per a Lampedusa l'obligació d'incorporar-se a files. Fou mobilitzat el 27 de maig del 1940 com a capità de complement a Palermo sota el comandament del tinent-coronel Antonino Cuttitta, i fou inhabilitat el 23 de gener del 1942 degut a una fractura de la tibia dreta. Palermo, però, no garantia seguretat degut als bombardeigs aeris, i a finals del 1942 el príncep es refugià a Capo d'Orlando amb la seva mare, a casa dels seus cosins Piccolo, des d'on

² Els Mastrogiovanni eren una branca de la vella família burgesa dels Tasca, i s'ennobliren el 1840 quan l'avi de la Princesa Beatrice, Lucio Mastrogiovanni, que fou diputat i senador, es casà amb la Comtessa Beatrice, filla del Príncep di Trabia i de la Princesa di Butera, i el 1846 adquirí el títol de Comte d'Almerita (feu de Sclafani). El 1867 don Lucio es casà en segones núpcies amb la Princesa Giovanna Filangeri di Cutò, hereva universal -i no pas sense poques complicacions- dels Filangeri (Vitello, 1987: 24). Val a dir també que el 1608 els Filangeri s'havien unit amb els Corbera, virreis d'origen català. El patrimoni dels Filangeri di Cutò superava llargament el dels Lampedusa, però el germà de la Princesa Beatrice, don Alessandro Tasca, diputat socialista, el perdrà a causa dels deutes. El llinatge dels Lampedusa era antic. Tal com hem expressat anteriorment, tenien la baronia di Montechiaro des del 1583, eren Ducs de Palma des del 1638, i Prínceps de Lampedusa des del 1667. L'avi de l'escriptor, amb decret ministerial del 22 de març del 1903, obtingué el reconeixement de tots els títols nobiliaris de la família, àdhuc de l'antic emblema de la família dels Tomasi: el Guepard.

³ Stomersee, en alemany, i en letó Stameriena, amb un paratge agrícola molt tranquil i paisatgístic, un gran llac (*Stamerienas ezers*), una forest considerable, prats i diferents cases rurals, és una població situada en la zona nord-oriental de Letònia, a deu quilòmetres de Gulbene, i es troba en la línia ferroviària de Gulbene-Aluksne. El castell, la residència senyorial, constitueix una altra de les barriades habitades, amb església, escola, cases per als treballadors i un gran parc-jardí d'aires romàntics. Amb l'annexió de Letònia a l'URSS, el castell fou confiscat i esdevingué un institut agrari estatal (Vitello, 1987).

el 5 d'abril del 1943 li arribà la notícia de la desfeta del palau Lampedusa de Palermo a causa de les bombes dels aliats. Hagueren de traslladar-se de Vil.la Piccolo a San Leo i a Ficarra per la inseguretats de la zona, i retornà a ciutat de Palermo definitivament l'octubre del 1943. Després de tres anys d'infern, Palermo ofería una imatge d'una ciutat semidestruïda, i per la família, amb la casa desfeta i saquejada, fou un retorn molt dolorós, ja que es veieren obligats a viure de lloguer.⁴ Degut a la seva migrada situació econòmica, l'11 de desembre del 1944 acceptà la presidència regional de la Creu Roja siciliana, i es veié obligat a inspeccionar diferents hospitals arreu de l'illa.⁵ El 1954 assistí amb el seu cosí Lucio Piccolo de Capo d'Orlando a la ciutat llombarda de San Pellegrino Terme, on tingué l'ocasió d'entrar en contacte amb part de la societat literària italiana. Aquest fet l'animà a emprendre de nou l'activitat literària. Amb activitat febril, va escriure, en poc més de dos anys, la novel.la *El Guepard* i cinc contes *Moria* el 23 de juliol de 1957 en una clínica de Roma.

E.A.I.1.2. Recessió del patrimoni familiar.

El 1823 els Ducs de Palma, amb els seus nombrosos feus, mal gestionats pels seus administradors, estaven abocats a les vendes forçoses, pressionats pels creditors, gens disposats a concedir-los més temps. Perderen els feus de Gibildolce, Donnaventura i Celona.

Els problemes de successió hereditària després de la mort del Príncep astrònom don Giulio Fabrizio Tomasi di Lampedusa, besavi de l'escriptor, actuaren com una catàstrofe sobre el patrimoni familiar.

El 1945 el tribunal dictà sentència sobre el problema de la divisió patrimonial de la Casa Lampedusa, de resultats prou desastrosos per a tots.⁶ Arreglats aquests problemes, el Príncep, el 2 de Juny del 1946, amb el consentiment de l'altre copropietari de l'immoble, es traslladà a viure al palau de la 'Via Butera núm 42', la

⁴ Encara que el palau fos reconstruïble, la família no posseïa els diners per fer-ho. Els esposos llogaren unes habitacions emmoblades al palau Briuccia, on hi romangueren per espai de dos anys.

⁵ Aquest càrrec féu que es veies obligat a inspeccionar diferents hospitals arreu de l'illa, experiència que el féu entrar en contacte amb l'angoixa, molt ben descrita en la seva novel.la.

⁶ El bloqueig dels béns patrimonials del besavi impedí les possibilitats de disfrutar-los i de fer millores i transformacions, cosa que deteriorà gran part de les propietats. El capital bancari, bloquejat a la "Cassa di Risparmio Vittorio Emmanuele" (exactament tres mil nou-centes quaranta-nou lliures) es desvalorà i s'havia convertit en un capital nul. El cost de l'administració judicial, bastant llarga, fou alt per tots els hereus, en total 37 (Vitello, 1987), i no foren pocs els resentiments. Al Príncep li pertocà una miserable cinquena part de la quota del seu avi Giuseppe, dividida entre els seus cinc fills. Heretà el <<Castello di Montechiaro>> i unes terres, a l'ex feu de <<Gibildolce>>, i la meitat de la <<casa di mare>> que el Príncep astrònom posseïa a la "via Butera núm 42"; l'altra meitat era propietat de la seva cosina segona Carolina Tomasi Agliata, filla del Comte de Celona.

<<casa di mare>>, damnificada també pels bombardeigs, de la qual en posseïa ja la meitat indivisa, i el 25 d'abril del 1947 adquirí una altra part del palau, el núm 28 del mateix carrer, on s'hi traslladà a viure definitivament fins a la seva mort.⁷

E.A.I.1.3. Lampedusa i la noblesa siciliana.

L'alta noblesa siciliana, a la qual pertany la casa de Lampedusa, és d'origen feudal. Els seus latifundis i propietats de camp, els palaus bastits a ciutat, una vida dominada per <<l'orgull de classe>> i la distinció, animada per la Casa de Borbó espanyola, marcaren tota una existència i un estil de vida.

Sicília, a finals del segle divuit, ostentava un dels nombres més alt de títols aristocràtics d'arreu d'Europa, si tenim en compte la seva extensió geogràfica i la seva demografia: 142 prínceps, 95 ducs, 788 marquesos, 1.274 barons. Amb paraules de Vitello (1987: 14), *“in nessun sito del mondo, notò uno storico, un titolo o un ciondolo era più pregiato come in Sicilia.”*

Indubtablement, tret d'algunes excepcions, la noblesa s'envoltava d'un fals mite de grandesa. En gran part, tant el seu prestigi com el seu predomini es recolzaven en una forçada exteriorització. La mateixa família Lampedusa ostentà càrrecs públics, civils i militars, però de relativa entitat. Amb l'èxit de la novel·la, hom definí la família com una de les més il·lustres de l'illa, però tret de la història local de Palma di Montechiaro i de la religió, els Lampedusa no foren mai il·lustres en el sentit autèntic de la paraula.

En general, hem de buscar els motius de la decadència de la vella aristocràcia en els fets històrics. *L'abolició dels drets feudals*, el 1812, transformaren els feus en una propietat lliure. Així ho explica el mateix Lampedusa en *El Guepard* :

L'abolició dels drets feudals havia destruït les obligacions juntament amb els privilegis; la riquesa, com un vell vi, havia deixat caure en el fons de les bótes el solatge de la cobejança, de l'administració, fins i tot de la prudència per conservar només l'ardor i el color. I d'aquesta manera acabava per anul·lar-se a si mateixa: aquella riquesa que havia realitzat el propi fi estava composta solament d'olis essencials i com els olis essencials s'evaporava aviat. Ja alguns d'aquells feus tan

⁷ Amb aquests diners, més uns diners resultants de la venda d'alguns terrenys de Palma di Montechiaro, el príncep comprà, el 25 d'abril del 1947, l'altra part de l'antiga <<casa di mare>> (el núm 28), venuda en temps del príncep astrònom als senyors De Pace; la condicionà i s'hi traslladà a viure al cap d'uns mesos, solucionant definitivament el problema de la seva vivenda. El 1948, el Príncep i Carolina arribaren a una solució amistosa sobre la casa-palau de la "Via Butera" núm 42: Carolina cedia als esposos Lampedusa l'ús-de-fruit de tot aquell immoble, i a canvi el Príncep li cedia l'entera propietat. Anys després, el 18 d'abril del 1966, Carolina venia tot l'immoble al fill adoptiu de l'escriptor, Gioachino Lanza Tomasi (Vitello, 1987). Un cop morta la seva mare -la Princesa Beatrice, entossudida a viure al semidestruït palau Lampedusa, el Príncep-, d'acord amb els altres co-propietaris (el seu oncle Pietro, Marquès della Torretta, i els hereus dels altres oncles), aprofità l'oferta de compra d'aquell solar per part de la immobiliària "Saipa" el 6 de Novembre del 1951 (Vitello, 1987).

alegres damunt els quadres havien emprès el vol i subsistien sols en les teles de colors i en els noms. Altres recordaven les falzies autumnals encara presents, però ja reunides i xisclant als arbres, dispostes a emigrar. Però n'hi havia tantes que semblava que no es podien acabar mai. (*El Guepard*, I/93: 477)

L'abolició del *maggiorascato*, el 1818, afectà els drets patrimonials, abans transmesos exclusivament de primogènit a primogènit.⁸

Les causes civils de la divisió patrimonial dels Lampedusa es remonten al 1890, i continuen durant la guerra i la post-guerra. Com escriu Vitello (1987: 220):

Palma gli ricordava il franare del patrimonio, il volo dei feudi, lo sfacelo della divisione giudiziaria, il mutamento dei rapporti sociali. Di suo vi possedeva ben poco: pochissimi terreni, alcuni censi; la locale <<Amministrazione Lampedusa>> funzionava soprattutto a favore di altri eredi; lo stesso Palazzo Ducale non era toccato a lui: gli era stato assegnato invece il Castello di Montechiaro.

La implantació del *cadastre borbònic* també afectà l'aristocràcia en gran mesura. Sobretot a partir del 1860, l'estructura social siciliana, fins ara pròpiament de l'antic règim, es modificarà substancialment, fins al punt que res tornarà a ser com abans per a l'aristocràcia. El 1860 és el temps històric de l'obra, i Lampedusa fa notar als seus personatges el desencadenament dels nous esdeveniments.⁹

E.A.I.1.4. L'aristocraticisme de l'escriptor.

Lampedusa era i es sentia aristòcrata. Com explica Buzzi (1972: 16):

Il suo aristocraticismo non può comunque essere dimenticato: è una componente essenziale della sua persona, e serve anche a capire il suo romanzo.

Ésser aristòcrata, per l'escriptor, era una distinció per sobre dels altres que no ho eren, i se'n sentia orgullós. De fet, el que estimava més de l'aristocràcia era la

⁸ En *El Guepard*, Lampedusa escriu: "Tots satisfets, tots desitjosos d'expressar el clar imperi, sia <<misto>> sia <<mero>>, de la Casa Salina. Ingènues i rústiques obres d'art del segle passat, molt interessants però impròpies per a delimitar partions, precisar àrees, rendes, coses que, en efecte, quedaven ignorades." (*El Guepard*, I/93: 473)

⁹ En *El Guepard*, don Fabrizio percep els primers senyals de canvi a pocs mesos del desembarcament dels *Mille* amb un acte simbòlic amarat d'ironia: "La revolució burgesa que pujava la seva escala en el frac de don Calogero, la bellesa d'Angèlica que posava ombra a la gràcia continguda de la seva Concetta, Tancredi que precipitava el temps de l'evolució prevista." (*El Guepard*, III/11: 30). Poc després, el príncep es veurà obligat a demanar pel seu nebot la mà d'Angèlica a don Calogero, Síndic de Donnafugata, el feu que sempre havia estat dels Salina. Per don Fabrizio, la història, segons el seu punt de vista, camina a una velocitat <<supersònica>>, i, ja al seu llit de mort en un hotel a prop del mar, reflexionant en silenci i fent un ràpid repàs de la seva vida, reconeix <<Que Garibaldi, aquell Vulcà barbut, havia vençut després de tot>> (*El Guepard*, VII/32: 156); i el 1910 és el <<Final de tot>> (*El Guepard*, VIII): l'escàndol de les falses relíquies i la pell arnada de Bendicó posen fi al prestigi social que encara la família Salina ostentava, gràcies sobretot al seu tracte privilegiat amb el clericat de Palermo.

seva *concepció estètica*. Davant els contratemps de la història, la seva classe podia perdre la primacia social i econòmica, però hi havia una cosa insuprimitable per ell: la seva especialíssima educació:

la qualitat d'una specialíssima educazione; talmente speciale che poteva anche passare inavvertita davanti ad occhi ordinari mentre doveva rivelarsi senza fallo a chi l'avesse ricevuta identica, quasi come all'adepto di una stessa setta segreta. Non c'era, nell'aristocraticismo di Lampedusa, nessuna esigenza di affermare ufficialmente certi valori di contegno e di mentalità (...). Se però l'educazione aristocratica era concepita come una imprompta indelebile, alla stregua di un *semel abbas semper abbas*, essa prendeva il suo pieno senso soltanto in chi potesse elevarla a consapevolezza storica. Qui la cultura si inseriva di nuovo con una essenziale funzione, per l'assenza più o meno completa della quale la nobiltà palermitana non riscuoteva da Lampedusa che un ossequio assai debole. Solo un aristocratico che conoscesse bene la storia sapeva davvero di che cosa essere legittimamente orgoglioso, o che cosa temere ragionevolmente dal futuro; e d'altra parte, come comprenderà don Fabrizio morente, "il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, cioè nei ricordi vitali". La cultura storica di Lampedusa, permeata come ho detto dal gusto dell'aneddoto e del dettaglio, cioè da un senso concreto del passato, doveva essere altresì animata da una possibilità segreta di identificarsi coi propri pari di rango d'epoche più fortunate. Non per nulla, quando la principessa mancava da Palermo e lui andava a cenare da solo al ristorante, si portava dietro di preferenza una grossa *Pléiade* blu di Saint-Simon da delibare durante il pasto. (Orlando, 1962/1996: 26)

D'altra banda, aquesta defensa del sentiment aristocràtic de l'escriptor porta, en sí, una reacció defensiva davant la influent burgesia. Amb paraules d'Orlando (1962/1996: 27):

Nel più intimo della sua concezione della aristocrazia si erano perciò incorporati alcuni elementi aggressivi, o per meglio dire reattivi, difensivi: un nobile può sí apparire a un Sedàra caratterizzato dalla "incapacità di difendersi", però possiede nativamente alcune insostituibili doti che potranno all'occorrenza venir barattate contro tangibili vantaggi. Il nobile crea intorno a sé lo snobismo: una disinvoltura che sta al punto d'incrocio fra eleganza estetica, tatto psicologico e impeccabilità di modi, fa di lui automaticamente il centro dal quale ambite elargizioni di grazie irradieranno sui soggiogati borghesi (...). Fascino, lucidità e distinzione erano i doni che giustificavano le ingiustizie dell'assetto feudale prima della frattura, doni soltanto ereditariamente trasmissibili proprio come il diritto divino. Ma da quando le classi sottomesse hanno alzato il capo per impadronirsi di tutti quegli altri vantaggi che intrasmissibili non sono, ciò che è per fortuna impossibile da trasmettere può spregiudicatamente venire commerciato: lusinghe e sorrisi in cambio di rispetto e di denaro...

Buzzi (1972: 27), amb les seves paraules, afirma i corrobora la idea que acabem d'apuntar:

Il principe detestava d'altra parte la borghesia, la sua goffaggine, la sua meschinità, la sua immoralità, la sua ipocrisia, l'assenza in essa di profondi ideali.

Aquest *orgull de classe*, tan arrelat en Lampedusa, impregna tots els personatges aristocràtics de *El Guepard* fins al punt que s'estableix una barrera diferenciadora entre aquells que pertanyen al *món*, és a dir, a la classe aristocràtica, i aquells que no.

E.A.I.2. Trajectòria literària.

E.A.I.2.1. La formació literària de Lampedusa.

Només de la lectura de *El Guepard*, deduïm que Lampedusa sentia un gran interès per la història i una passió especial per la literatura. D'ambdues, n'era un àvid lector. Els seus amics i parents sempre l'han recordat com un home tímid i un conversador silenciós, sempre carregat de llibres que li agradava llegir en un dels seus cafès habituals, i especialment a casa seva. Així el recorda el seu amic Orlando (1962/1996: 12), que quan el va conèixer era un jove de dinou anys i que, gràcies a l'influx de Lampedusa, abandonà els seus estudis de jurisprudència per dedicar-se als de literatura:

Fra un caffè e l'altro si fermava nelle librerie, specie da Flaccovio che era a metà strada, o in altri negozi; e certo non era facile dimenticarlo subito se, non conoscendolo, lo si era incontrato mentre spingeva innanzi per la strada la propria mole, trasandato e distintissimo, con lo sguardo sveglio e la borsa di pelle sempre sovraccarica di libri che erano serviti per la mattina, nonché di dolciumi che dovevano servire per il resto della giornata da trascorrere quasi immancabilmente in casa. (...) Dalle dieci-undici in poi lo si trovò invece sempre da Mazzara (...) trovandolo tutto solo davanti alla tazzina di caffè già vuotata ed al libro aperto.

i continua assenyalant Orlando (1962/1996: 16):

Agli interessi storici ed a quelli letterari corrispondevano materialmente due distinte biblioteche, situate in due piani diversi del palazzo non interamente abitato.

Les lectures d'història, a les quals dedicà una primera fase de la seva vida, decoraven un saló enorme del segon pis del seu palau, totalment deshabitat, estança on hi celebrava petites reunions de diumenge amb els seus amics, quan el fred inutilitzava la terrassa que donava al mar. En canvi els llibres de literatura, situats en el primer pis, totalment habitat, els tenia molt més a mà, i omplien gairebé exclusivament una segona fase de la seva vida. Orlando (1962/1996: 16) assegura que a casa seva no es parlava gairebé de res més que no fos de literatura, almenys des que ell el va conèixer el 1953:

la letteratura era stata ed era la grande occupazione e consolazione di questo nobile (...) ridotto a vivere isolato senz'altro lusso che le ingenti spese per libri, soprattutto per le adorate e sempre maneggiate *Pléiades* francesi.

La literatura era per Lampedusa <<una fonte perpetua di curiosità, di gioia e di divertimento>> (Orlando, 1962/1996: 16). De gust increïblement eclèctic, posseïa

una basta experiència literària tant dels principals literats com dels secundaris, i posseïa també una excel·lent disponibilitat d'assimilar-ne els continguts. Orlando (1962/1996: 18) en destaca, d'aquesta oberta curiositat

(...) il fatto che, pur non essendo un erudito né un professore, avesse digerito tante migliaia di pagine di scrittori minori o infimi delle letterature italiana, francese ed inglese, fors'anche delle tedesca e della russa (...) la riscoperta della lingua e della letteratura spagnola fu uno dei conforti del suo ultimo anno di vita.

Són nombroses les coneixences literàries ja citades en els seus primers assaigs que ens revelen la seva dilatant formació intel·lectual.¹⁰ En el seu complex assaig sobre Yeats, destaquen, entre d'altres, els seus comentaris positius sobre Baudelaire, France, Keats, Lermontov, Nekrasov, Tolstoi i Dostoevskij, així com els negatius sobre Tasso i Hugo.

D'entre tots els autors, és d'importància la citació que fa de l'obra de Joyce, si tenim en compte que és a començos del 1926, ja que Lampedusa es converteix no només en un dels seus primers lectors (i en versió original de l'anglès),¹¹ tal com ho fou de Proust (Vitello, 1987), sinó també en un dels seus primers estimadors italians.¹² Malgrat tot, la direcció de la pròpia recerca literària de l'escriptor de *El Guepard* té molt poc a veure amb els models constructius innovadors de Joyce, o fins i tot de Virgínia Woolf, i en canvi sí amb els de Mallarmé i de Baudelaire (Pagliara-Giacovazzo, 1983).

La seva admiració per la cultura anglesa i francesa es va materialitzar en molts viatges a aquests dos països i sobretot es traduí en l'estima de molts dels seus literats. Entre d'altres, Lampedusa coneixia perfectament, Shakespeare, Swift, Dickens, Pascal, Racine, Saint-Simon, Stendhal, Proust, Mallarmé i Baudelaire. Utilitzava l'anglès com a llengua habitual de comunicació amb la seva esposa, així com també havia incorporat altres costums anglo-saxons en la seva vida familiar.¹³ A

¹⁰ En realitat, són tres assaigs crítics juvenils que van ser publicats els anys 1926-27 en la revista genovesa <<Le Opere e i Giorni>> (Vitello, 1987: 75). Per a més informació, podeu consultar el punt E.A.I.3.1. *Els assaigs*, d'aquest mateix Estudi Annex.

¹¹ La primera traducció de *l'Ulysses* a l'italià sortí trenta anys més tard, el 1960, a cura de Giulio de Angelis (Vitello, 1987).

¹² En l'assaig sobre Yeats, escriu Lampedusa (1926: 36-46): "(...) E dall'impeto battagliero degli avi gallici e dalla loro giocondità guerriera i celti moderni hanno derivato frenetici lampi di violenza e quello spirito irriducibilmente mordace che con Swift e Bernardo Shaw e James Joyce ha maneggiato la più spregiudicata satira che la letteratura ricordi". I a l'acabament de l'assaig encara fa la següent observació: "Sotto l'alta guida di W. B. Yeats, illuminata dalla gloria di Synge, con degli artisti come George Russell, Stephens e James Joyce (...) la letteratura e le arti della nuova Irlanda vengono ad assumere un posto degno delle tradizioni di un popolo che in tutte le ore tragiche della storia trovò sempre un poeta per indicargli l'infalibile stella."

¹³ Escriu Vitello (1987: 96): "L'ammirazione per l'Inghilterra sembrerebbe rientrare nelle facili suggestioni di una esterofilia abbastanza evidente. Al contrario, essa scaturisce da ragioni personali, in gran parte legate alla psicologia dell'uomo. Lampedusa stesso, ci assicurava la consorte, diceva -

favor de França acostumava a dir que sense la coneixença de la literatura francesa no hi havia cultura (Vitello, 1987). Preferia ambdues literatures a la italiana, la qual cosa no vol dir que no la conegués tant a fons –entre d’altres, coneixia perfectament l’obra de Manzoni i D’annunzio-, però, com observa Orlando (1962/1996: 36) <<il suo interessamento ad essa era indubbiamente meno vivo>>. És interessant la confessió que Orlando (1962/1996: 35) emet al respecte:

All'età che aveva quando lo conobbi, che è un'età in cui si rilegge forse più che non si legga, non lo sorpresi mai da Mazzara con Dante in mano, come avveniva con Shakespeare o con Proust; anche se di Dante diceva che, tagliando e spezzando imperiosamente la lingua italiana per riempire il suo verso di cose, è forse il solo poeta che ne abbia totalmente domato l'intrinseco accademismo (...). Più sintomatico ancora era il suo disinteresse per la letteratura italiana contemporanea, apparentemente completo. Dico apparentemente perché con lui non era mai lecito esser sicuri che non avesse letto anche tutto ciò di cui non parlava; e qualche giudizio incidentalmente espresso (<<la cosa migliore di Moravia è *Agostino*>>) può convalidare il sospetto che si tenesse informato senza parere. Resta il fatto che l'unico scrittore italiano contemporaneo di cui io lo abbia sentito parlare con elogio, a parte il proprio cugino, è Montale; ritenuto <<poco meno importante di Eliot>>. Andando più indietro nel tempo né Verga né De Roberto né Svevo, per sorprendente che possa sembrare, credo di averglieli sentiti nominare mai. Il solito scrupolo di mantenere una prospettiva transalpina (...) lo obbligava a dire cautamente che lo stesso Leopardi, poeta grandissimo, in un quadro europeo non merita poi proprio lo stesso rilievo che nel quadro italiano. Dalla morte del Tasso alla prima guerra mondiale la storia della letteratura italiana gli appariva come quella di un progressivo improvvincialimento (<<Carducci, dovunque all'estero, è ignorato o *méprisé*>>); e c'è un passo acuto e indicativo, nelle lezioni pubblicate da <<Paragone>>, sulla <<strabiliante mancanza di concretezza>> della nostra letteratura, che gli appariva somma e sommamente da rimpiangere per un secolo come il Cinquecento (...).

No obstant, Banti (1959/1961) veu en l'estil de *El Guepard* les traces de l'esperit de Manzoni. Vittorini (1959), qui refusà la publicació de la novel·la, llençà un atac ferotgíssim contra l'escriptor elegant, entre altres coses, que l'obra “E una seducente imitazione dei ‘Vicerè’ di De Roberto, a livello della prosa dei cosiddetti ‘rondeschi’.” Malgrat que alguns crítics s'entossudeixin en negar-ho (Masi, 1996), l'obra *I Viceré* de Federico De Roberto és ben present en Lampedusa quan aquest escriu *El Guepard*.¹⁴ Així ho expressa Buzzi (1972: 53):

Negare il debito di Lampedusa nei confronti di De Roberto, come alcuni si sono sforzati di fare -escriu Buzzi-, non ha senso. Vuol dire semplicemente non ricordare o non aver letto *I Viceré* (...). E intendiamoci: non è lo stesso debito che Lampedusa ha nei confronti di Verga, Capuana, Pirandello, Jovine, Brancati, della narrativa meridionale in genere; è un debito molto maggiore e più

non senza compiacimento- di possedere, oltreché i modi, il temperamento di un inglese. (E, quasi non bastasse, era inglese perfino nel campo domestico della topografia coniugale, giacché adottava i *twinn beds*). I tratti degli inglesi additati, a seconda delle circostanze, ai giovani amici, non erano pochi: il riserbo, il self-control, lo humour, lo spirito democratico, il senso di responsabilità, l'attaccamento alle tradizioni, i limiti imposti da ciascuno alla propria libertà, l'*underdog*, il *fair play*, l'*eery*.”

¹⁴ Publicada el 1894, la novel·la *I Viceré*, ambientada en els anys immediatament anteriors i posteriors a la unitat italiana, narra la història de la decadència de la família Uzeda, prínceps de Francalanza, nissaga de nobles sicilians descendents del virrei d'Espanya.

directo. La temàtica és propiò ugalè: il falliment del Risorgiment, l'irredimibilitat della Sicilia, la pessimistica negazione della storia.

Escriu Spinazzola (1961: 54) al respecte:

Filtrati attraverso una sensibilità decadente, portata ai toni lirico-idillici, ad un crepuscolarismo sorridente e rassegnato, questi temi perdono nel Gattopardo vigoria drammatica per acquistare, di converso, una piú vivace, elegante scioltezza: ma dietro le svelte linee del recentissimo romanzo sovente si scorge allungarsi l'ombra massiccia del gran libro ottocentesco, dal quale il Tomasi ha liberamente derivato non solo la generale tematica ideologica e l'ambientazione storico-sociale, ma piú di uno spunto narrativo concreto: si veda ad esempio il colloquio fra il pincipe Fabrizio e l'inviato piemontese, che riecheggia cosí dappresso il discorso rivolto da Consalvo alla zia Ferdinanda, il giorno della sua elezione a deputato; oppure si accosti la figura dello stesso Consalvo a quella di Tancredi, che come il personaggio derobertiano è il simbolo dell'infeudamento della rivoluzione unitaria, avvenut in virtú di un astuto calcolo politico coronato dal piú pieno successo.

En *El Guepard*, hi trobem sobretot el pessimisme, la consideració que res no canviarà. Però la seva objectivitat no és la mateixa de la De Roberto; aquest autor fa una narrativa verista, amb una observació escrupulosa de la realitat, un narrador realista, uns ideals positivistes i un determinisme rígid. Sols distingeix unívocament rics i pobres, amos i servents. Els temes són afins, i l'enfocament pessimístic també. Bassani (1958/1982: 9) és el primer en ressaltar la semblança, pel que fa al tema, amb el *Viceré*, però fent notar la diferència de fons entre ambdues novel·les:

Com en els Virreis de Federico De Roberto, la novel·la posa en escena una família de l'alta aristocràcia de Sicília en el moment revelador del canvi de règim, mentre la nova època arriba com una allau. Però si el tema d'El Guepard recorda clarament el del gran llibre de De Roberto, la personalitat del nostre escriptor i la seva posició en relació al tema són essencialment diferents. No trobem ni el menor vestigi de pretensions documentals o d'objectivitat naturalista en l'obra de Lampedusa.(...) El Guepard concedeix molt poc -i no sense un somriure- a l'argument, a la intriga, a la trama pròpiament novel·lesca, a aquelles coses tan estimades dels escriptors europeus del segle XIX.

Més que amb De Roberto, Bassani (1958/1982) fa notar la seva semblança amb Vitaliano Brancati¹⁵ i amb l'anglès Edward Morgan Forster:¹⁶

En suma, més que no pas amb De Roberto, el príncep de Lampedusa s'emparenta amb el seu contemporani Brancati o amb els grans escriptors anglesos de la primera meitat del segle (Forster, per exemple), que certament li eren familiars: eren, com ell, poetes lírics i assagistes més que no pas novel·listes <<de raça>>. (Bassani,1958:10)

D'altra banda, Bo (1958: 434) adjunta la semblança amb Eugenio Montale.

¹⁵ Supposem que es refereix a Brancati, de *Paolo il caldo* (1955), per l'obsessió de la mort; vegeu Bassani (1958/1982)

¹⁶ Edward Morgan Forster (Londres 1879 - Coventry 1970) és autor de varies novel·les en les quals la ironia hi juga un paper rellevant. Algunes d'aquestes novel·les s'han trasposat també al cinema, tals com: *Maurice* (1914), *A room with a view* (1908), *Howard's end* (1910), *Passage to India* (1924).

Lampedusa havia reflexionat molt sobre el pas del *temps*. En *El Guepard*, Lampedusa mostra una visió de la vida banyada de pessimisme: la bellesa conviu amb la caducitat, la vida és el camí de la mort, les flors són sempre a un pas de la putrefacció; el seu lèxic, les seves metàfores, els seus símbols, la seva ironia, la seva manera d'expressar-se, en definitiva, ens revelen un Lampedusa epígon dels grans simbolistes i al vèrtex del Decadentisme.¹⁷ L'autoanàlisi, el recloure's en un mateix i allunyar-se del món, l'observació de la realitat com un espectacle de falsedat i hipocresia, l'ús de la ironia amarga, etc., són trets que nodreixen la filosofia decadentista de *El Guepard*. No en va, sobre Lampedusa, afirma Pagliara-Giacovazzo (1983: 172):

fu un attento e avido conoscitore di tutti questi scrittori, molti dei quali vennero letti direttamente in lingua; quasi di sicuro essi condizionarono la sua *Weltanschauung*, come del resto ebbero un peso determinante nella formazione di gran parte degli scrittori del Novecento.

i continua dient (Pagliara-Giacovazzo, 1983: 176):

L'assidua frequentazione delle culture europee e la disponibilità ad assimilarne i contenuti che ne è conseguita, ha addentrato Lampedusa in tale atmosfera: questo orizzonte culturale di fondo e le tematiche di cui è compenetrato, ci forniscono il più appropriato sistema di riferimenti per definire la qualità e il valore dell'esperienza letteraria dello scrittore(...).

El simbolisme naturalístic de l'escriptor l'acosta a Huysmans, a Pavese, a Rimbaud i al mateix Rilke; i en termes de sensualitat també té molt a veure amb D'Annunzio, amb Baudelaire i amb Poe, per citar-ne només alguns.

Lampedusa parlà amb admiració de Zola a Orlando, en particular de la sensació que experimentà llegint la descripció de l'immens jardí en *La Faute de l'abbé Mouret*, que presumptament el degué colpí quan descrivia el jardí de *El Guepard*. Bourget és citat en la novel·la com un dels escriptors llegits per Angèlica.¹⁸ Bo (1958: 434), a la llista d'autors francesos presentada per Bassi que influeixen en la novel·la, adjunta el de Marcel Proust:

¹⁷ Sobre el Decadentisme, és interessant l'afirmació que fa Bobbio (1944: 55): “é un atteggiamento di vita e implica quindi una determinata concezione del mondo e si ripercuote su tutti gli aspetti della vita spiritualizzata (...). Si tratta dell'atteggiamento di colui che, allontanatosi dall'orizzonte della trascendenza e dall'orizzonte del mondo si ritira nell'orizzonte della propria esistenza non per ritrovare dentro di sé il mondo nella sua fenomenicità o Dio nella illuminazione della coscienza, ma per cercare soltanto sé stesso; l'esistenza dell'uomo viene scrutata non per mettere in evidenza tutta la sua ricchezza ma per addossarne tutta la povertà. Il Decadentismo rappresenta il ripiegamento irrevocabile dell'uomo su sé stesso.”

¹⁸ Amb paraules del narrador: “[Angèlica] Llegia molt i damunt la seva taula els darrers llibres de France i de Bourget alternaven amb els de D'Annunzio i de Serao (...)” (*El Guepard*, VIII/47: 202).

E naturalmente Proust (...) perché della *Recherche* [Lampedusa] ha visto assai bene l'importanza del raffronto fra cose e memoria, fra memoria e senso di morte.

L'escriptor, a més de la literatura francesa, coneixia també la literatura alemanya i russa del vuit-cens i nou-cents: Goethe, Dostoevskij, etc. De Tolstoi admirava la tècnica de tractar el temps.¹⁹

Lampedusa escriu *El Guepard* dins una línia de pensament sensualísticopessimista, sostinguda per una predisposició de caràcter psicològic del mateix autor, i ens reporta a fonts ben precises de la literatura francesa i alemanya, noms significatius perquè són simptomàtics d'una cultura i d'una visió del món ben delineada en la novel·la (Pagliara-Giacovazzo (1983). Orlando (1962/1996: 56) confirma que Lampedusa, com altres escriptors de la seva generació, admirava Nietzsche:

uomo di una generazione che aveva assimilato il pensiero di Nietzsche, delle cui opere parlava con alta stima anche letteraria, Lampedusa aveva trasfuso l'orgoglio di classe nel culto generale dell'energia, della personalità e della forza e non di quella fisica.

El seu super-homisme, amb l'individualisme propi dels decadents, és destacadament <<d'una supremazia aristocratica>>; orgullós de ser un aristòcrata, amb l'energia d'aquest sentiment, originat precisament en la refinada educació i formació pròpia d'una classe social elevada, el Lampedusa-Salina es podia distingir amb la seva superioritat cultural i la seva gran sensibilitat:

Lampedusa non doveva aver tardato a trasfondere l'orgoglio di classe nel culto generale dell'energia, della personalità e della forza (non di quella fisica, beninteso, e tanto meno della brutalità; dei delitti nazisti parlava con sobrio ma sincero orrore). (Orlando, 1962/1996: 58)

Pagliara-Giacovazzo (1983) destaca la similitud de *El Guepard* amb l'obra *A rebours* de Karl Huysmans.²⁰

Si bé aquests escriptors estan presents en la formació literària de Lampedusa, i alguns crítics coincideixen en la importància d'alguns d'ells en la temàtica de la

¹⁹ En les seves *Lezioni* (Lampedusa, 1977: 48), la reflexió sobre el temps en Tolstoi, el portà a confrontar-ne l'ús que en fa Stendhal en *Le Rouge et le Noir*.

²⁰ Escriu Pagliara-Giacovazzo (1983: 179): "Des Esseintes il protagonista, come Fabrizio Salina rappresenta il senso del declino di una cultura e di una crisi profonda, la coscienza cioè di trovarsi alla conclusione di un ciclo storico (Salina è l'ultimo dei discendenti della sua famiglia ed è l'unico a trovarsi in una fase di congiuntura storica); in entrambi i protagonisti è evidente la voluttà della morte, la presenza dell'insicurezza, dell'angoscia mortale, la fuga dalla realtà, il ricorso a metafore particolari come quelle riferite ai fiori che richiamano il corpo o la carne o a profumi 'laici' religiosi, ambigui."

novel·la, com *Il Viceré* de Re Roberto, l'estil de *El Guepard* acostava considerablement Lampedusa a l'obra de Stendhal.

E.A.I.2.2. Lampedusa i Stendhal.

Un dels escriptors que més ha marcat la trajectòria literària de Lampedusa és sens dubte Stendhal, el qual Salvestroni (1973/1979) assenyala com el model per excel·lència precedent a la seva activitat com a escriptor.

Buzzi (1972) assegura que allò que sentia Lampedusa per Stendhal sobrepassava l'admiració, ja que el considerava com un mestre, la qual cosa fa que entre ambdós hi hagués afinitats. "Lampedusa avrebbe voluto essere Stendhal, uno scrittore come lui <<magro>>, essenziale", afirma Buzzi, (1972: 47); però, malgrat tot, se'n distancia en la seva fase operativa com a escriptor, potser per la incapacitat d'emmotllar-se en el seu estil, "Lampedusa è uno <<stendhaliano>>: imperfettamente riuscito, ma stendhaliano" escriu Buzzi (1972: 60), o potser, com observa Pagliara-Giacovazzo (1983: 78) perquè "altri esempi lo avevano 'segnato', lontani dalla sobrietà ma molto più aderenti alla sua indole."

Un dels primers a advertir la proximitat amb Stendhal fou Aragon (1959/1995).²¹ És en les *Lezioni su Stendhal* on Aragon (1960) ha trobat la clau de lectura de *El Guepard*, particularment en les explicacions relatives a la *Chartreuse de Parme*. En realitat, Lampedusa havia parlat pròpiament d'ell mateix parlant sobre Stendhal. Una de les característiques que més el colpiren fou la poliedricitat de les seves obres: Lampedusa destaca, en les seves classes sobre Stendhal, que les seves novel·les poden "essere considerate da vari punti di vista" i "da riuscire a presentarci lunghe e diverse prospettive spirituali da qualunque punto di vista vengano osservate" (Buzzi, 1972: 42).

L'escriptor confessa sentir una veritable admiració per l'estil de Stendhal, <<uno dei più svelti che esistano>> (Lampedusa, 1977: 12), especialment per un procediment estilístic: la *síncope*, és a dir, explicar les coses sense redundàncies. Amb paraules de Lampedusa (1977: 12), és un "stile spoglio di qualsiasi belletto, alieno da parole ricercate, avaro di aggettivi, con una sobrietà miracolosa, con una mirabile rapidità, con una assoluta mancanza di ritardi". Lampedusa (1977: 44) en destaca el mètode, fruit d'una minuciosa recerca i d'un continuat treball d'eliminació:

²¹ Aragon (1959/1995: 209) emeté el següent advertiment abans que sortissin publicades, per primera vegada, alguna de les *Lezioni su Stendhal* a França: "Non bisogna mai avere la leggerezza di confondere un romanziere con i suoi personaggi. Giuseppe Tomasi di Lampedusa e don Fabrizio non più di Stendhal e Julien Sorel. Stendhal non ha ammazzato nessuno e non era un bel ragazzo. Fate la trasposizione come vi pare".

li sottometteva a una critica psicologica ed estetica, esercitate sempre nel senso di *eliminare*; ad un certo punto gli rimaneva in petto soltanto l'*essenziale*, già in parole essenziali formulato. Si poneva a tavolino e non aveva che da ricopiare, per così dire, dalla propria memoria *ridiventata sensazione* il suo libro. Era affare di pochi giorni. Ed il testo appariva sciolto, irruente, improvvisato, mentre era il frutto di una lunga e minuziosa elaborazione compiuta però non sulla carta, sulla quale non si possono fare elaborazioni che di parole, ma nel calore della sensazione, con l'infallibile istinto che tende a render noti i pensieri prima che li formuliamo. (Essi si intorbidano dopo, alla scrittura).

Quan Lampedusa escriu això de Stendhal el 1955, podem creure que hi ha alguna cosa d'autobiogràfic si pensem en *El Guepard* i en la seva llarga creació. Sobre la imaginació de l'espectador, afirma Lampedusa (1977: 44) que tota obra stendhaliana “è, per così dire, escrita du due colonne, composta cioè in egual misura di sensazioni espresse e trasmesse, e di una seconda serie di sensazioni comunicate soltanto mediante un accentuato silenzio destinato a far drizzare le orecchie al lettore attento.”

Lampedusa parla d'ell mateix, quan diu de Stendhal que és un coneixedor profund <<del cuore umano, inteso sempre come variante del proprio cuore>>, que és un <<sensibilissimo osservatore delle condizioni ambientali>>, quan diu de l'escriptor <<che la delusione ha di già spinto verso la comprensione ironica, scritta con prestigiosa rapidità e brio non volgare>>. També sembla parlar d'ell mateix quan examina una de les qualitats peculiars de Stendhal: la narració dels fets. Examinant la *Chartreuse de Parme*, escriu Lampedusa (1977: 46):

non intendono essere narrati come sono ma come appaiono al temperamento frivolo, ma nello stesso tempo coraggioso e “strafottente” di Fabrizio, temperamento di “uomo di società” che riduce al proprio livello il mondo esteriore... Questo modo di narrare è di una difficoltà prodifiosa: l'autore deve restare sempre nella pelle del suo protagonista; e poiché il mondo è visto tutto intero attraverso gli occhi di questi, anche il lettore contempla tutto attraverso questa mente smagata, simpatica, accomodante, signorile e non troppo intelligente. Il risultato è che il lettore percorre quei trenta anni che dura il romanzo avendo le sensazioni di puro gioco, di cosa indifferente e superflua che un simile temperamento dona a chi lo possiede. E il lettore è trascinato nel supremo piacere di levità e di spettacolo che effettivamente il mondo fu per Fabrizio Del Dongo.

Lampedusa (1977: 337-338), en el seu *Ricordi d'infanzia*, fa una reflexió interessant sobre la memòria personal i de família, i ens remet a l'obra *Henry Brulard* de Stendhal, sobre la qual emet les següents observacions:

Ho riletto in questi giorni (metà di Giugno 1955) “Henry Brulard”. Non lo leggevo dall'ormai lontano 1922. Si vede che allora mi trovavo ancora sotto l'ossessione del “bello esplicito” e dell' “interesse soggettivo”, e ricordo che il libro non mi piacque.

Adesso non posso dar torto a chi quasi lo giudica il capolavoro di Stendhal. Vi è una immediatezza di sensazioni, una evidente sincerità, un ammirevole sforzo per spalar via gli strati

successivi dei ricordi e giungere al fondo. E quale lucidità di stile! E quale ammasso di impressioni tanto più preziose quanto più comuni! Vorrei cercare di fare lo stesso. Mi sembra addirittura un obbligo. Quando ci si trova sul declino della vita è imperativo cercar di raccogliere il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato questo nostro organismo. A pochi riuscirà di fare così un capolavoro (Rousseau, Stendhal, Proust), ma a tutti dovrebbe esser possibile di preservare in tal modo qualcosa che senza questo lieve sforzo andrebbe perduto per sempre. Quello di tenere un diario o di scrivere a una certa età le proprie memorie dovrebbe essere un dovere "imposto dallo stato": il materiale che si sarebbe accumulato dopo tre o quattro generazioni avrebbe un valore inestimabile: molti problemi psicologici e storici che assillano l'umanità sarebbero risolti. Non esistono memorie, per quanto scritte da personaggi insignificanti, che non rachiudano valori sociali e pittoreschi di prim'ordine. (...) "Henry Brulard", financo nel disegnare le "piantine" delle scene principali. Ma non posso essere d'accordo con Stendhal sulla "qualità" del ricordo. Lui interpreta la sua infanzia come un tempo in cui subì tirannia e prepotenza. Per me l'infanzia è un paradiso perduto. Tutti erano buoni con me, ero il Re della casa. Anche personaggi che poi mi furono ostili allora erano "aux petits soins" (...) (Lampedusa, Ricordi..., : 337)

Lampedusa interromp *El Guepard* i escriu els *Ricordi...* talment com quan Stendhal escrigué *Vie de Henri Brulard*, interrompent *Lucien Leuwen*. També com Stendhal, usa un narrador omniscient que es permet de fer consideracions i coneix el futur de tots els esdeveniments de l'època de la seva novel·la.

En les seves *Lezioni*, Lampedusa no parla sempre de Stendhal; sembla que prengui aquest escriptor com un pretext per exposar la seva pròpia tècnica narrativa: discuteix qüestions sobre la quantitat d'accions en una novel·la, la modulació del temps, l'expressió dels sentiments dels personatges, l'ús del món leg interior, la descripció de l'ambient, el paper del paisatge, el desencadenament de la trama, la projecció autobiogràfica, etc. Prenent tot això com a base, hom dedueix que el *Gattopardo* és el resultat de molts anys de vida, de lectura i d'estudi (Vitello, 1987).

E.A.I.2.3. Idees literàries.

E.A.I.2.3.1 Escriptors magres i escriptors grassos.

Lampedusa era un amant de la tècnica de l'implícit en literatura, i la seva tendència natural com a lector era de <<llegir entre línies>> sempre i quan li fos possible, més que no pas de quedar-se només amb el sentit de les paraules escrites. Valorava les "cose che erano nel testo, o che lui riteneva ci fossero, ma che erano rimaste in ogni caso quasi invisibili per una reticenza volontaria o no dello scrittore." (Orlando, 1962/1996). No obstant això, no tots els escriptors que estimava de llegir es prestaven a aquest exercici; d'aquí ve -encara que no ho pogués aplicar d'una forma rigurosa, sinó més aviat aproximativa-, que Lampedusa classificà els escriptors en <<grassos>> i en <<magres>> segons la seva valoració personal de llur estil i de la seva manera de llegir-los.

Per ell, els escriptors <<grassos>> són els qui fan servir un estil més explícit, i tot resulta dit i desenvolupat, sense permetre tant al propi lector de fer les seves deduccions. Els <<magres>> permeten la participació del lector, ja que juguen amb els elements Impl, i en aquests allò que no es diu és més substanciós que allò que es diu de forma Expl "perché un'arte sapiente ed allusiva avvia infallibilmente ad esso il lettore perspicace." (Orlando, 1962/1996).

Malgrat que "il suo fondamentale e già lodato eclettismo interveniva ad impedirgli ogni partito preso stilistico" (Orlando, 1962/1996), Lampedusa sentia més aviat un odi per l'explícit i un culte pel sobreentès, la qual cosa jugava un rol important en la seva manera d'entendre la literatura. De totes maneres, si seguim la seva classificació, podríem afirmar que, malgrat la seva predilecció per l'estil <<magre>>, o pels <<supermagres>>, tal com La Rochefoucauld i Mallarmé, la forma d'escriure de Lampedusa seria de tendència <<grassa>>.

Com a escriptors <<grassos>>, catalogava Dante, Montaigne, Shakespeare, Balzac, Thomas Mann, Proust; Com a escriptors <<magres>>, tenia catalogats gairebé tots els francesos: Racine, La Rochefoucauld, Madame de La Fayette, Laclos, Stendhal, Merimée, Mallarmé, Gide.

E.A.I.2.4. Les classes de literatura.

Sense ésser pas ni un erudit ni exactament un professor, Lampedusa trencà el seu silenci intel·lectual i organitzà unes lliçons de llengua i literatura anglesa del 1953 al 1955, i de literatura francesa el 1955, per transmetre part dels seus coneixements literaris a un grup reduït d'amistats,²² a porta tancada. El seu estil era discursiu, subjectiu i inclinat a la confessió personal (Orlando, 1962/1996) i degut al caràcter divagatori i humorístic d'algunes, alguns crítics les han desestimades. Per nosaltres, més que pel seu valor crític, l'interès d'aquestes lliçons és important per comprendre les idees literàries de l'autor i la tècnica narrativa aplicada en *El Guepard*. En el curs de llengua i literatura anglesa, Lampedusa treballa Donne, Blake, Coleridge, Yeats, Virginia Woolf, Joyce, Maugham, Eliot, Fry, Shakespeare, etc. En el de literatura francesa, Lampedusa parlà d'escriptors del cinc-cents, del sis-cents i del vuit-cents: Montaigne, Racine, Mallarmé, Rimbaud, Balzac, Madame de La Fayette, Stendhal, Merimée, Gide, La Rochefoucauld, etc.

²² El grup estava compost per Francesco Orlando, pel qual Lampedusa tenia una gran simpatia, Pietro Sgadari di Lo Monaco "Bebuzzo", Gioacchino Lanza, Mirella Radice, Francesco Agnello, Antonio i Beatrice Pasqualino, Salvatore La Francesca i Ernesto Savagnone (Masi, 1996).

És digne de reflexió l'acostament que fa Lampedusa (1979: 14) de Montaigne i Shakespeare:

La loro arte è diseguale. Le loro idee sono identiche. In ambedue troviamo la stessa a-religiosità unita alla stessa commozione davanti le sensazioni religiose *degli altri*, la stessa compassione universale non disgiunta da una lieve tintura di disprezzo, lo stesso accanimento a smontare il meccanismo della psiche umana, lo stesso scetticismo sereno: quello, voglio dire, che non rigetta tutto con un 'no' aprioristico, anzi che accoglie tutte le opinioni con un 'si' ironicamente condiscendente. Tutti e due gettano uno sguardo acuto concetto esatto all'infuori dell'obbligo della pietà: ambedue si lasciano spesso distrarre da questa contemplazione amara e ridono un momento dinanzi alle smorfie ed ai capitomboli di questi povere scimmie bastonate.

És evident que no només parla de Montaigne i de Shakespeare, sinó també d'ell mateix, ja que aquestes idees semblen extreures directament del propi Fabrizio Corbera di Salina en *El Guepard*.

De totes les lliçons, Orlando (1962/1996) en destaca les dedicades a Shakespeare, a Eliot i especialment la dedicada a Stendhal.²³ Com hem exposat amb anterioritat, per entendre l'estil de *El Guepard*, ens cal tenir molt present el pes de Stendhal sobre la manera d'escriure del nostre escriptor.

Aquestes lliçons s'han publicat de la següent manera: El 1959 les *Lezioni su Stendhal* a la revista <<Paragone>> (pp. 3-49), recollides en forma de llibre el 1977. També el 1977, el seu assaig sobre *James Joyce (1882-1941)*, i el 1978 el seu assaig sobre *Virginia Woolf*, ambdues al <<Corriere della Sera>>; el 1979 *Invito alle lettere francesi del Cinquecento*; el 1990 *Letteratura inglese. Dalle origini al Settecento*; el 1991 *Letteratura inglese. L'Ottocento e il Novecento*.

E.A.I.3. Obra.

E.A.I.3.1. Els assaigs.

Els primers escrits de Lampedusa són tres assaigs crítics juvenils que daten del 1926-27, publicats a la revista mensual genovesa <<Le Opere e i Giorni>> d'aquells mateixos anys.²⁴ Són importants perquè ja ens revelen la seva dilatant

²³ Les pàgines que Lampedusa dedicà a Stendhal, prop d'unes quaranta, foren publicades per primera vegada el 1959, i reeditades el 1977. Vegeu bibliografia.

²⁴ El primer, sobre Paul Morand, fou publicat el maig del 1926; el segon, sobre l'obra de W.B. Yeats, el novembre del 1926; el tercer, sobre Juli Cèsar, l'abril del 1927. L'encara no conegut Lampedusa els signà amb el nom <<Duca di Palma>>, al costat d'altres col.laboradors com Pirandello, De Roberto, Bontempelli, Vergani, Bacchelli, Angioletti, Montale, amb la figura de D'Annunzio com a director nominal, i de Mario Maria Martini. La família, que tenia notícia d'algun article publicat en la primera

formació intel·lectual. El 1988 foren agrupats i publicats amb el nom de *Il mito e la gloria*.

El primer assaig, *Paul Morand*, és una ressenya general de la producció d'aquest poeta, escriptor i diplomàtic francès (1888-1976). Tracta sobretot dues obres seves, *Ouvert la nuit* (1922) i *Fermé la nuit* (1923); aquestes obres li forneixen un clima històric ideal per a parlar de l'Europa de després de la primera guerra mundial, en la qual participà el propi Lampedusa.²⁵ En la seva crítica reporta la impressió d'haver viscut <<uno dei più assurdi che generazione umana abbia attraversato>> (Lampedusa, 1988:14), aspecte que recuperarà en *El Guepard*: "Succeirien moltes coses, però tot hauria estat una comèdia, una renouera i romàntica comèdia, amb alguna taca de sang sobre la disfressa." (*El Guepard*, I/111: 566).

El segon assaig, *W.B. Yeats e il Risorgimento irlandese*, tracta sobre el poeta i dramaturg irlandès (1865-1939) que rebé el premi Nobel de literatura el 1923. En destaca sobretot el seu culte a la bellesa.²⁶

En aquest complex assaig sobre Yeats, destaquen, entre altres, els seus comentaris positius sobre Baudelaire, France, Keats, Lermontov, Nekrasov, Tolstoi i Dostoevskij, així com els negatius sobre Tasso i Hugo.

D'entre tots els autors, és d'importància la citació entusiàstica que Lampedusa fa de l'obra de Joyce; si tenim en compte que estem a començos de l'any 1926, Lampedusa es converteix no només en un dels primers lectors de Joyce,²⁷ tal com també ho fou de Proust (Vitello, 1987), sinó també en un dels seus primers estimadors italians.²⁸

El tercer assaig, *Una storia della fama di Cesare*, tracta sobre la vida i la fama de Juli Cèsar. En realitat, és una recensió de l'obra de l'alemany Friedrich Gundelfinger, *Caesar: Geschichte seines Ruhms*, publicada el 1925. En aquest assaig, Lampedusa fa referència al mite de la grandesa retent homenatge a la

post-guerra en una revista del Nord, els desconeixia fins que el 1965 foren redescoberts pels crítics i s'anuncià a <<Le Monde>> el 25 de maig del 1968. (Vitello, 1987: 75).

²⁵ Lampedusa participà en la I Guerra Mundial primer com a soldat i després com a presoner.

²⁶ Lampedusa insisteix sobre la bellesa de la poesia de Yeats dient, per exemple: Yeats ha donat "versi di incomparabile bellezza"; la seva poesia és un "tesoro inesauribile di bellezza"; les seves imatges són "sempre veicoli di spirituale bellezza".

²⁷ Lampedusa llegí Joyce en versió original anglesa. La primera traducció de l'*Ulysses* a l'italià sortí trenta anys més tard, el 1960, a cura de Giulio de Angelis (Vitello, 1987).

²⁸ En l'assaig sobre Yeats escriu Lampedusa (1926: 36-46): "(...) E dall'impeto battagliero degli avi gallici e dalla loro giocondità guerriera i celti moderni hanno derivato frenetici lampi di violenza e quello spirito irriducibilmente mordace che con Swift e Bernardo Shaw e James Joyce ha maneggiato la più spregiudicata satira che la letteratura ricordi." I a l'acabament de l'assaig encara fa la següent observació: "Sotto l'alta guida di W. B. Yeats, illuminata dalla gloria di Synge, con degli artisti come George Russell, Stephens e James Joyce (...) la letteratura e le arti della nuova Irlanda vengono ad assumere un posto degno delle tradizioni di un popolo che in tutte le ore tragiche della storia trovò sempre un poeta per indicargli l'infalibile stella."

personalitat heroica de Cèsar.²⁹ S'hi entreveu ja l'humor i la ironia que preanuncien el seu propi estil d'escriure, tant present en *El Guepard*.

E.A.I.3.2. Els contes.

El primer conte que es publicà fou *I gattini ciechi* el 1958 a la revista *L'Espresso*. El 1961 l'editorial Feltrinelli publica el recull *I racconti*, que compren: *I luoghi della mia prima infanzia*, *La giogia e la legge*, *Lighea*, *Il mattino di un mezzadro* [*I gattini ciechi* del 1958]. Foren tornats a publicar, ampliat i conforme al manuscrit original, el 1988 per la mateixa editorial Feltrinelli: *Ricordi d'infanzia* [*I luoghi della mia prima infanzia* del 1961], *La giogia e la legge*, *La sirena* [*Lighea* del 1961]. *Il gattini ciechi* [*Il mattino di un mezzadro* del 1961]. L'edició del 1988 posa en evidència canvis en el contingut dels escrits d'acord amb el text original de l'escriptor, canvis que es palesen també en tres dels títols de la publicació del 1961.³⁰

En total són quatre escrits de diferent naturalesa i provinència (Lanza Tomasi, 1988), recollits per la vídua de l'escriptor i entregats a Bassani, responsable de la primera publicació de *El Guepard*. De tots ells, només dos mereixen el nom de conte: *La giogia e la legge* i *La Sirena*. En realitat, *Il mattino di un mezzadro* seria més aviat l'inici d'una novel·la, la que hauria pogut ser la continuació i la conclusió de *El Guepard* (Bassani, 1961); i l'escrit *Ricordi d'infanzia* és de caire autobiogràfic, a manera de memòria o d'estudi (Bertone, 1995). Els *Ricordi d'infanzia* foren la primera obra acabada de l'autor (Samonà, 1974), escrita a finals del capítol I de *El Guepard*, momentàniament interromput. Connecta perfectament amb el viatge dels Salina a Donnafugata del capítol II, viatge de vacances que en la realitat feia l'escriptor al palau de Santa Margherita Belice quan era un nen. No són veritablement unes autèntiques memòries, però sí un record, interioritzat amb el temps, de la seva infantesa des del filtre de la memòria d'una persona ja adulta. Els *Ricordi d'infanzia* responen plenament a una voluntat de cercar solucions temàtiques sobre *El Guepard* (Bertone, 1995). Hi trobem imatges relatives als colors, a la llum, a les olors ambientals, a la distribució de les estances de la residència d'estiu, records familiars, etc.

²⁹ Lampedusa no sentia una especial veneració pel seu propi pare. És interessant l'observació que al respecte fa Vitello (1987: 83) "Psicologicamente orfano, Tomasi (al quale riusciva impossibile identificarsi con un modello tutt'altro che ammirato) colma il vuoto creandosi un altro modello: oggi Cesare; nella maturità Napoleone."

³⁰ Bertone (1995: 68) atribueix els canvis en relació al text original a la vídua de l'escriptor: "[Alessandra di Lampedusa] aveva operato nel senso della trasformazione e dell'occultamento, mutando i riferimenti a luoghi e persone, obliterando episodi, ricompattando narrativamente (con apostamenti e ridistribuzione) la lunga serie di frammentati appunti (...)."

E.A.I.3.3. L'epistolari.

No es disposa d'un cartellugi complet, però sí de tres publicacions: a) *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare* (Cardona, 1987); b) Tres cartes del 1932 publicades a <<La Stampa>> el 1993; c) Tres cartes a l'amic Guido Lajolo intitulades *Perché ho scritto il Gattopardo* a <<L'Espresso>> el 1984.

E.A.I.3.4. La novel·la: *El Guepard*.

L'obra literària que ha donat fama realment a Lampedusa ha estat *El Guepard*. Aquesta novel·la apareix publicada per primera vegada el 1958. En realitat correspon a una revisió del text original escrit per Lampedusa. El 1969 es publica l'edició conforme al manuscrit del 1957. Ambdues publicacions s'editen a l'editorial Feltrinelli.

En aquest capítol farem una aproximació a tots aquells aspectes que considerem d'interès com a suport teòric de la nostra investigació. Puntualitzem que el text utilitzat per la nostra anàlisi és la traducció catalana de Llorenç Villalonga (1962/1983). D'aquesta manera, totes les referències textuais i citacions de l'obra segueixen la traducció citada de Llorenç Villalonga.

E.A.I.3.4.1. Estructura.

La novel·la *El Guepard* està estructurada en vuit capítols, cadascun dividit en varies seqüències. A l'inici de cada capítol, l'autor presenta un llistat d'aquells temes que tractarà en cadascuna de les seqüències que componen el mateix. En la seva disposició d'aquestes seqüències, es marca el final i l'inici de la següent amb un espai en blanc. La seva disposició és arbitrària; els esdeveniments presentats en cadascuna d'aquestes seqüències, aparentment, són independents. Malgrat tot, existeix un fil conductor que les uneix: de forma directa o indirecta, totes estan relacionades amb la figura del príncep de Salina i el prestigi de la seva família, a excepció del capítol V. En aquest capítol, el protagonista principal és el pare Pirrone, estant dedicades les seqüències d'aquest capítol a les vivències del jesuïta. El retorn d'aquest a Palermo, i la seva conversació amb el príncep, lliguen aquest capítol, aparentment deslligat del context de l'obra, al següent.

L'autor segueix una estructura clàssica en la disposició de la novel·la: plantejament inicial, nus i desenllaç. El plantejament inicial està constituït pel capítol

I i les nou primeres seqüències del capítol II. A partir de la desena seqüència, s'inicia allò que considerem el nucli de la novel·la: l'entrada d'Angèlica en la vida dels Salina serà decisiva per donar un canvi als esdeveniments. El desenllaç de la novel·la s'inicia en el capítol VII, amb la mort del príncep de Salina, el darrer guepard. El capítol VIII posa el punt i final a l'obra: les tres filles del príncep, madures i solteres, ja no tenen el prestigi d'abans. El seu patrimoni s'ha vist disminuït. És significatiu el títol de la darrera seqüència de la novel·la: *Final de tot*.

E.A.I.3.4.2. Argument.

El Guepard s'inicia un capvespre del mes de Maig de l'any 1860 a Vil·la Salina, amb el rerafons polític del desembarcament de les tropes de Garibaldi a Marsala. Després de passar el rosari, la família es disposa a sopar. Una indiscreció de la princesa Stella a taula duu com a conseqüència un viatge nocturn de don Fabrizio a Palermo, on es rescabalarà en braços de Mariannina de la ira que ha despertat en ell la seva esposa. Tres mesos més tard, en el mes d'Agost, tota la família Salina, inclòs Tancredi, emprèn l'acostumat viatge a Donnafugata. Quan totes les previsions apunten a un futur matrimoni entre els dos cosins, Tancredi i Concetta, Angèlica, filla de l'alcalde de Donnafugata, atreu l'atenció del jove. En un sopar compartit per tota la família, en la qual havien estat convidades les autoritats de Donnafugata, Sedara es presenta acompanyat de la seva filla. Durant el sopar, Tancredi reparteix les seves atencions entre les dues joves, fet que desperta la gelosia de Concetta. Al final del sopar, unes paraules atrevides del jove escandalitzen a Concetta, qui es retira dignament de l'estança. Tancredi no aconseguirà refer la bona relació que sempre havia sobtingut amb la seva cosina, essent refusat per aquesta en tots els seus intents. D'altra banda, la bellesa d'Angèlica, unida a la seva immensa fortuna que aportarà en dot al seu matrimoni, atrau l'atenció de l'arruïnat i ambiciós Tancredi. Tot i que el pare Pirrone havia intercedit per Concetta, qui s'havia confessat enamorada del seu cosí, el príncep de Salina decideix complir amb les seves obligacions legals i demanar a Sedara la mà de la seva filla Angèlica pel seu pupil, complint d'aquesta manera amb els desigs del jove. Concetta sofrirà en silenci, durant tota la seva vida, la seva frustració amorosa, culpant d'això al seu pare. Quan vint-i-tres anys més tard don Fabrizio mor, comença el davallament de la casa Salina, i el seu prestigi i patrimoni s'aniran deteriorant amb el pas del temps. Han mort també la princesa Stella i el primogènit Paolo; Concetta, Carolina i Caterina, solteres i ja madures, viuen juntes a Vil·la Salina. El Maig de 1910, Concetta rep la visita d'Angèlica, ja viuda, qui li informa d'un vell amic de Tancredi

i del desig d'aquest de conèixer/la. Del contingut de la conversació sobstinguda amb el vell senador Tassoni -així s'anomenava el visitant-, Concetta dedueix que ha estat ella i no el seu pare qui havia decidit el seu destí: el seu caràcter altiu i distant l'havien separat de Tancredi.

E.A.I.3.4.3. Llorenç Villalonga i el text en català de *El Guepard*.

Llorenç Villalonga i Pons neix a ciutat de Mallorca el 1897, i hi mor el 1980. Existeixen varis paral·lelismes entre l'autor i el traductor de *El Guepard*, Lampedusa i Villalonga. Ambdós són illencs i mediterranis. Sicília i Mallorca són illes properes geogràficament i comparteixen aspectes relacionats amb la cultura àrab i catalana. Ambdós escriptors coneixen Freud. Villalonga estudià Medicina, s'especialitzà en Psiquiatria i treballà com a metge titular a la Clínica Mental Jesús, de la Diputació Balear, entre els anys 1936 i 1967. La seva especialització en psiquiatria es degué, en part, a l'impacte de les teories freudianes, que havia conegut a Madrid entre els anys 1923 i 1924, a través de la Residència de Estudiantes i el cercle de <<Revista de Occidente>>.³¹ En quant a Lampedusa, convé tenir present que la seva esposa, la baronessa Alexandra Wolff, era una apassionada de la psicoanàlisi, a la qual s'hi dedicà professionalment des del 1935. La professió de la seva esposa proporcionà una influència constant en el coneixement i la narrativa de l'escriptor.

Ambdós escriptors comparteixen l'interès per una mateixa temàtica. Són representants d'un món definitivament perdut: la decadència de l'aristocràcia siciliana en Lampedusa, i la dels senyors rurals mallorquins en Villalonga. L'obra d'ambdós escriptors voreja sempre el terreny de l'autobiografia. Fets reals i viscuts, d'altres imaginats o bé recollits de la tradició oral familiar, constitueixen el material bàsic amb què Lampedusa i Villalonga elaboren els seus universos de ficció. Pels volts dels mateixos anys, tant Villalonga com Lampedusa conceben i escriuen les novel·les que els mitificaran: *Bearn* i *El Guepard*, respectivament. Malgrat aquest fet i la seva temàtica, la possibilitat que s'influenciessin és pràcticament nul·la. Villalonga remet la concepció de *Bearn*, la seva millor novel·la, vers l'any 1938, i la redacció d'una primera versió dataria del 1945. No obstant, la versió completa de la novel·la deu ser posterior a 1950, i la seva primera publicació data del 1957, en castellà. Fins al 1961 no va sortir l'obra editada en català (Gustà, 1988). Pel que fa a

³¹ Villalonga escriu: "A Barcelona ja l'havia llegit amb interès i a Madrid gairebé puc dir que vaig acabar de fer-me un orteguià. M'agradava que ens convidàs a reflexionar, a practicar l'esport de les idees. La meua Mallorca era un petit món tancat on les idees –sobretot les noves i estrangeres– eren rebutjades com un perill." (*Notes autobiogràfiques*, 137)

Lampedusa, la idea originària d'escriure *El Guepard* podria ser anterior també als anys cinquanta. Segons la vídua de l'escriptor, Lampedusa hauria tingut la idea d'escriure una novel·la vers el 1930 (Vitello, 1987; Masi, 1996). Vers el 1954 Lampedusa comença a escriure'n el primer capítol, i el 1957 la dona per acabada. No obstant, *El Guepard* no es publicarà fins a l'any 1958, ja pòstumament.

El 1962 l'editorial Club Editor publica la traducció de Llorenç Villalonga de *El Guepard* al català. Aquesta traducció segueix la primera publicació italiana de la novel·la de l'any 1958 editada per l'editorial Feltrinelli, precedida pel pròleg de Giorgio Bassani. En el nostre treball d'investigació, utilitzem la mateixa traducció de Llorenç Villalonga editada el desembre de l'any 1983 per l'Editorial Bruguera, en la col·lecció "Els llibres del mirador".

Existeixen diferències de traducció entre el text en llengua catalana i el text original en llengua italiana. En relació a aquest fet, hem dedicat un apartat complet en el nostre treball de tesi.³²

Utilitzem indistintament la traducció catalana de *El Guepard*, de Llorenç Villalonga, així com el text original en italià. Per a la transcripció i comentari de l'EF, hem fet ús de la traducció catalana amb la finalitat de donar homogeneïtat a la presentació d'aquesta tesi en català i facilitar-ne la lectura. No obstant, convé deixar clar que l'original en llengua italiana ha estat sempre tingut en compte i consultat en tot moment amb la finalitat de garantir el sentit i comentari tant de la transcripció com de cada una de les EFs.

E.A.I.3.4.4. Gènesi de la novel·la. El problema filològic: les dues versions.

La idea originària d'escriure el llibre podria ser anterior als anys cinquanta. Segons la vídua de l'escriptor, Lampedusa hauria tingut la idea d'escriure una novel·la vers el 1930 (Vitello, 1987/ Masi, 1996).³³ Segons es desprèn d'una carta de l'escriptor al seu amic Revel, en la qual manifesta el seu desig d'endinsar-se "all'opera e conchiudere qualche cosa per il famoso libro", del qual ja en tenia "parecchi appunti", potser es refereix a la idea originària de la novel·la en qüestió, i s'hauria intitulat *La giornata di un siciliano*. Sembla ser que no hauria estat una novel·la, sinó més aviat una narració llarga, tenint com a protagonista el seu besavi patern don Giulio Fabrizio Tomasi, en el dia del desembarcament de Garibaldi a l'illa de Sicília (Vitello, 1987).

³² Vegeu l'Annex III *Diferències de traducció de El Guepard*, d'aquest treball de d'investigació.

³³ "Sarebbe interessante -diu la vídua- descrivere la giornata di un principe siciliano all'epoca dello sbarco di Garibaldi" (Salvestroni, 1973/1979: 24).

L'autocrítica personal, que el duia a desvalorar les seves pròpies possibilitats, i potser la peresa inicial, no l'afavoriren gens. Però hi hauria uns altres esdeveniments, més importants, en contra de l'escriptor: els contratemps de l'herència familiar, les circumstàncies de la segona guerra mundial -amb la seva incorporació a l'exèrcit en grau d'oficial-, l'esfondrament del Palau de Lampedusa a causa del bombardeig de la ciutat de Palermo. Així ho explica la seva vídua (Salvestroni, 1973/1979: 25):

Avrebbe senz'altro iniziato prima se non ci fosse stata la guerra e poi la perdita del palazzo di famiglia con tutti i disagi che essa comportò: accettare l'ospitalità dei parenti, cercare di salvare il salvabile, lottare per ricostruire la casa e poi contrattare a lungo per l'acquisto del nuovo palazzo.

Passats els anys, el viatge a San Pellegrino amb el seu cosí Lucio Piccolo, vers el 1954, incentivaren els seus desitjos d'escriure un llibre. Així ho manifesta Vitello (1987: 217):

Il ritorno da San Pellegrino non dovette essere tanto tranquillo. Forse, durante lo stesso viaggio -in gran parte dedicato ad una compassata raffica di frecciate indirizzate contro la <<laurea di poeta>> conseguita da Lucio, o contro quei <<papaveri>> della nostra repubblica letteraria, o contro l'atmosfera da olimpo respirata- Lampedusa cominciò a considerare la possibilità di passare anch'egli all'azione.

i Lucio Piccolo escrivia al seu amic Lajolo (Vitello, 1987: 217):

Non si trattava di bassa invidia, poiché dall'invidia non nascono mai grandi cose: ma di un certo spirito di emulazione: sì, fu questo ad accelerare i tempi.

Vers el 1954 Lampedusa començà a escriure el primer capítol del seu "llibre", amb totes les dificultats que això comportava: tractament del temps, tècniques narratives... L'esquema de les vint-i-quatre hores -tipus Joyce-, continuava essent el mateix, almenys en el primer esquema narratiu. "Saranno ventiquattr'ore della vita di mio bisnonno il giorno dello sbarco di Garibaldi", digué a Gioacchino Lanza Tomasi, fill adoptiu de l'escriptor (Lanza Tomasi, 1969/1983: 219); i aquest esquema el féu funcionar solament en el primer capítol que, segons alguns crítics (Vitello, 1987) és el més elaborat, el més harmònic i ben treballat. Però de seguida l'abandonarà i farà servir un esquema temporal de cinquanta anys, des del 1860 fins al 1910, amb tres etapes de 25 anys: el 1860 amb el desembarcament de Garibaldi (capítols I i II, a Palermo i a Donnafugata), el 1883 amb la mort del protagonista (capítol III), i el 1910 que és el final de tot (capítol IV), segons el manuscrit acabat el maig del 1956. Això confirma que les diverses parts del llibre no es feren seguint l'ordre que avui tots coneixem, i el llibre s'anà transformant amb el temps. Així

doncs, comptem amb un primer manuscrit (maig del 1956) segons el qual el llibre inicialment comprenia quatre capítols (I, II, VII i VIII) de la novel·la que coneixem), i aquest manuscrit fou picat a màquina de mà d'Orlando a la primavera del 1956,³⁴ i el 24 de maig fou enviat al comte Federico Federici, funcionari de l'editorial Mondadori, per mediació de Lucio Piccolo, cosí de l'escriptor, però el text fou retingut al·legant qüestions burocràtiques.

Mentrestant, l'escriptor amplià el text inicial a sis capítols (octubre del 1956): s'hi afegiren les pàgines sobre la caça, el plebiscit, la conversa amb Chevalley i el cicló amorós de Tancredi i Angèlica a Donnafugata, que formaran els capítols III i IV de la novel·la definitiva, i el 10 d'octubre Lucio Piccolo el tornà a enviar a l'editorial Mondadori, tampoc sense èxit.³⁵

En un tercer intent, per mediació de Giorgio Giargia, un amic de la família, el text escrit a màquina fou enviat a Elena Croce a finals del 1956 "per sapere -segons la vídua de l'escriptor- a quale editore ella avrebbe consigliato di rivolgersi." (Vitello, 1987: 244) i, també sense èxit, arribà a mans d'Elio Vittorini, lector de l'editorial Einaudi.³⁶

Malgrat tot el ressentiment, entre el desembre del 1956 i el març del 1957, Lampedusa escrigué els seus *Racconti*,³⁷ i a l'abril dos nous capítols de *El Guepard*: les vacances del pare Pirrone i el ball, que esdevindran el V i el VI. I al mateix abril del 1957, Lampedusa recopià escrupolosament i íntegra a mà tota la novel·la, ja que Orlando no ho pogué fer a màquina (Salvestroni, 1979). Precisa Vitello (1987: 248):³⁸

³⁴ Vitello (1987: 230) escriu: "indovinando di far piacere al maestro, poiché questi non aveva una buona macchina per scrivere, gli propose di dattilografare quanto andava scrivendo.(...) In via Dante 15, nello studio legale del padre, nei soli giorni pari in cui questo era chiuso, Orlando, discretamente veloce sotto dettatura, batté a macchina il manoscritto, facendo quattro copie con carta carbone."

³⁵ Al respecte, escriu Vitello (1987: 240): "Non può tuttavia essere escluso -come induce a sospettare una ragionevole ricostruzione dei fatti- che il rifiuto sia stato motivato dalla confluenza di tre tempi, l'evidente insufficienza del materiale ricevuto, la discutibilissima possibilità di colloquio con un autore dimostratosi frettoloso."

³⁶ Elio Vittorini l'examinà i el refusà per a la col·lecció <<Gettoni>> al·legant que era una obra del passat: "Io da quando scrivo mi sono sempre battuto per un rinnovamento moderno della letteratura. Lei capisce dunque che non posso impormi di amare scrittori che si manifestino entro gli schemi tradizionali. Il "Gattopardo" avrei potuto amarlo solo come opera del passato che oggi fosse stata scoperta in qualche archivio."; no obstant, creia que "il libro pregevole e commercialmente valido, a mio parere valeva la pena di acquistarlo." (Vitello, 1987: 238). Lampedusa rebrà inoportunament la resposta negativa de Vittorini en una carta a Roma, cinc dies abans de la seva mort.

³⁷ Concretament: *La Gioia e la Legge, Lighea, I gattini ciechi*.

³⁸ Precisa Vitello (1987: 248): "La ricopiatura venne fatta in gran parte al solito caffè Mazzara: curvo su un tavolo appartato, con le lenti da presbite. La grafia è molto piccola: per chi non ha dimestichezza con essa, la lettura non riesce facile e talvolta diviene indiziaria. L'autore volle pure anteporre, a mo' di frontespizio, il titolo e, sopra, il proprio nome. Sulla copertina, a destra in basso, ripeté il titolo e, sotto, tra parentesi, precisò un'indicazione: <<(completo)>>. Fu un lavoro paziente e

La ricopiatura venne fatta in gran parte al solito caffè Mazzara: curvo su un tavolo appartato, con le lenti da presbite. La grafia è molto piccola: per chi non ha dimestichezza con essa, la lettura non riesce facile e talvolta diviene indiziaria. L'autore volle pure anteporre, a mo' di frontespizio, il titolo e, sopra, il proprio nome. Sulla copertina, a destra in basso, ripeté il titolo e, sotto, tra parentesi, precisò un'indicazione: <<(completo)>>. Fu un lavoro paziente e -quasi- rassegnato, mosso dal piacere di vedere riuniti tutti i capitoli, senza alcun sospetto dei problemi e, soprattutto, delle polemiche che quel manoscritto avrebbe sollevato.

Finalment serà Giorgio Bassani qui, per mediació d'Elena Croce, el rebrà i el publicarà, ja pòstumament a l'autor, a l'editorial Feltrinelli l'any 1958. Seguí la versió datiloscrita rebuda per Elena Croce i, a més, la versió manuscrita del 1957 pel que fa als capítols V i VI respectivament, feta consultar per Gioacchino Lanza Tomasi. A cura de Gioacchino Lanza, però, es féu la publicació del manuscrit del 1957 en la mateixa editorial Feltrinelli l'any 1969.

Segons el judici d'Orlando i de Gioacchino Lanza (Salvestroni, 1979), la primera de les tres versions queda superada amb el text datiloscrit de la segona, però la darrera i definitiva del 1957 presenta un text més complet i, pel fet que respon a l'última voluntat del príncep, es pot considerar com el text definitiu de *El Guepard*.

A judicar per la crítica, entre ambdues publicacions, els canvis no són rellevants i no presenten inconvenients massa greus. Així ho expressa Buzzi (1972: 35):

Mai il lettore non addeto ai lavori potrebbe rilevare fra questa e la precedente edizione alcuna differenza. Come d'altronde lo stesso Lanza riconosce, *Il Gattopardo* è rimasto *Il Gattopardo*: le correzioni che l'autore apportò al dattiloscritto sono infatti inessenziali e non tali da alterare il contenuto, lo stile, il significato, la prospettiva dell'opera. Sono, per la verità, migliaia di correzioni, ma del tipo che ogni autore apporta sulle bozze di stampa, e più volte vede le bozze più ne apporta, magari appropriate e opportune, ma raramente rilevanti ai fini del risultato. Si tratta di inflessioni dialettali sostituite da dizioni italiane, di esclamazioni ed enfasi smussate, di frasi liberate da qualche eccesso, di sostituzioni di sostantivi o aggettivi, di eliminazione di veniali inesattezze, di modifiche non sempre felici alla punteggiatura. Soltanto in due punti si trovano cambiamenti di qualche rilievo: eliminazione di un piccolo brano descrittivo e, in un altro punto, ampliamento della descrizione. Nell'un caso e nell'altro, si tratta di poche righe.

Tot plegat, però, més els canvis soferts durant la gestió de la novel·la, i contemporanis als diferents intents de publicació, fan la sensació d'un cert caotisme. Així ho escriu i conclou Vitello (1987: 252):

i tempi e i modi della gestazione fin qui dettagliati -la stesura dei capitoli *par vagues* con la conseguente correzione della numerazione, la perplessità sullo schema strutturale (dapprima tipo *Ulisse*), la stessa incertezza sul titolo nonché sul nome del nipote (Manfredi, o Tancredi Billiemi?), le titubanze sul (mancato) capitolo della passione del principe per Angelica, il <<ciclo di novelle>>

-quasi- rassegnato, mosso dal piacere di vedere riuniti tutti i capitoli, senza alcun sospetto dei problemi e, soprattutto, delle polemiche che quel manoscritto avrebbe sollevato.”

diventato poi <<romanzo>>, l'invio a Mondadori in due *tranches*, la ricerca prematura di un editore-mentiscono un luogo comune del mito lampedusiano che parla di un progetto covato per anni da un autore sempre indeciso di mettere mano al lavoro; se l'idea originaria fu davvero remota, certamente, essa fu molto vaga e imprecisa.

E.A.I.3.4.5. Divulgació de la novel·la.

El Guepard és l'única novel·la, i pòstuma, que escrigué el príncep Giuseppe Tomasi di Lampedusa, però el seu èxit de públic fou esclatant. Lampedusa el començà a escriure com un divertiment, sense preveure pas que el seu llibre tindria tal èxit de públic i de crítica, concedit tot després de la seva mort (Salvestroni, 1973/1979).

El 1959, guanyà el “Premio Strega”, i només a un any de la seva publicació superà els 100.000 exemplars venuts, i l'èxit del llibre no ha disminuït avui encara, ja traduït a més de 25 llengües. Part de la fama del llibre, però, es deu també al fet que Luchino Visconti el 1963 l'hagués portada al cinema amb una magnífica versió i un repertori de qualitat.

El 1985, el setmanal <<Tuttolibri>> publicà el resultat d'un sondeig fet tant a Itàlia com a l'estranger, a fi d'esbrinar quina és la novel·la italiana del segle XX més important i quina la més estimada dels lectors; amb la sorpresa de tothom, el resultat fou *El Guepard*, com la novel·la més estimada i la més important.³⁹ El segon lloc fou per *La coscienza di Zeno*.

El fet que es santifiqués el 12 d'octubre del 1986 el cardenal Giuseppe Maria Tomasi di Lampedusa (Licata 1648 - Roma 1713) contribuï també a parlar de *El Guepard* (Freni, 1986).

Segons una estadística publicada al <<Corriere della Sera>> l'any 1989,⁴⁰ encara trenta anys més tard *El Guepard* és una de les obres més venudes a Itàlia, al capdavant tant de les novel·les italianes com estrangeres, un cas literari a Itàlia sense precedents.

L'obra de Lampedusa ha suscitat molta crítica, tant a favor com en contra, i són múltiples les referències que se'n fan des de diversos camps, al marge del terreny literari (cinema, música, moda, gastronomia, etc.).⁴¹ La primera en fer-se pública fou

³⁹ Per a més informació, consulteu *Tuttolibri*, núm 443, del 2 de març del 1985.

⁴⁰ “Volumi serie oro, Lampedusa batte sempre tutti”, <<Corriere della Sera>>, 9 de Juliol del 1989.

⁴¹ Quant al cinema, Gaetano Savatteri, en “*In un vecchio palco col Padrino*”, al Corriere della Sera (17 d'abril del 1990: 10), a raó d'una escena rodada per Francis Coppola al Teatro Massimo de Palermo, escriu que es parla d'una "storia vecchia, che risale al Gattopardo di Luchino Visconti. Nella famosa scena del ballo, a palazzo Gangi, era presente la migliore aristocrazia cittadina (...). Nella platea del teatro Massimo, fra una pausa e l'altra, giocano a carte docenti universitari travestiti da preti e giovani rampolli del “gattopardi” in smoking...”. Pel que fa a la música, el 1967 s'estrenà una òpera lírica, amb llibret i direcció de Luigi Squarzina (Milano, Ricordi, 1967) i música d'Angelo Musco. Pel

la de Giorgio Bassani (1958), en la seva presentació a la primera edició i publicació de *El Guepard*.

E.A.I.3.4.6. La dimensió històrica de *El Guepard*.

Bo (1958) és el primer en etiquetar l'obra com una novel·la històrica. Lampedusa exposa, en les *Lezioni su Stendhal* que qualsevol obra literària “posseggono una caratteristica in più: la poliedricità, la possibilità cioè di essere considerate da vari punti di vista” pel fet que “sono congegnate in modo da riuscire a presentarci lunghe e diverse prospettive da qualunque punto di vista vengano osservate”, tal com davant d'un monument només cal “spostarsi di pochi passi” perquè l'obra d'art es presenti “sotto una visuale del tutto diversa” i si “continuando a girare intorno scorgiamo subito un'altra facciata.” (Lampedusa, 1977: 3).

Tenint en compte aquest raonament, la novel·la permet múltiples interpretacions -de si és una novel·la històrica, psicològica, realista, etc.-; potser tot a la vegada i res massa en concret. La característica de poder ser una “figura octogonal” permet estimular diversos nivells de lectura, a vegades potser incompletes o esquemàtiques. Forster (1960) nega que *El Guepard* sigui una novel·la històrica, però la veu com “un romanzo che ha luogo nella storia”.

Possiblement no podem considerar *El Guepard* com un assaig historiogràfic, aspecte molt discutit en el debat crític obert arrel de la seva aparició,⁴² però la història, o aquesta particularíssima manera d'acostar-se a la història per part de l'autor, hi ocupa un llarguíssim espai dins la narració.

Montale (1958) veu *El Guepard* no massa allunyat dels esquemes de la novel·la històrica, i entén que el sentit de la història, més que la història, i els canvis generacionals són l'origen de la reflexió i de la inspiració de Lampedusa (Bertone, 1995).

que fa a la moda, és citat a l'article de Giulia Fanara “*Cinematografia siciliana*” a la revista *Emporio Armani* núm 3, (març-agost 1990); Bobbioni, M. (1992) parla del frac de don Calogero i del vestuari en general. En gastronomia, la revista *Ciocolata & C.* núm 1 (desembre 1991) dedica un article intitulat “*La grande cena del Gattopardo*”. Adhuc el *Dizionario del nuovo italiano*, segons Nascimbeni (1989: 11) fa referència a neologismes derivats de la paraula *Gattopardo*, tals com el verb “gattopardare”; i irònicament diu: “evidentemente della prima coniugazione e con un indicativo presente che dovrebbe suonare: io gattopardo, tu gattopardi, egli gattoparda, noi gattopardiamo, voi gattopardate...”.

⁴² Són varis els crítics que no reconeixen una dimensió històrica de l'obra. Vittorini (1959) encapçala la llista apuntant que el llibre és un exercici estilístic <<rondesco>> Felcini (1969) li reconeix solament l'aparença de “novel·la històrica” perquè en realitat només és la trasposició d'experiències autobiogràfiques de l'escriptor en la persona del seu besavi patern.

Per Bocelli (1959/1977: 333), la novel·la no es pot inserir pròpiament dins el gènere històric perquè és “una confessione autobiografica trasposta in forme storiche”. Per Blasucci (1959: 119), encara que cap de les dues fórmules és utilitzable per etiquetar l'obra, ja que l'obra participa de la “felice fusione di elementi biografici (o autobiografici) e di elementi storici”, - en la qual cosa, segons el crític, rau la força de la novel·la-, ens parla de l'oscil·lació entre “da un lato il romanzo storico (...) e dall'altro il romanzo psicologico” (Blasucci, 1959: 121).

Pampaloni (1959: 80) veu en aquesta novel·la una aventura humana, el testimoni d'una experiència viscuda, per la qual cosa creu que l'autor de *El Guepard* se serveix de l'esquema de la novel·la històrica com a esquema fictici, com a instrument narratiu “ausiliario per dare a un simile pessimismo di fondo un respiro più vasto” amb “l'indifferenza tra la storia e il destino individuale”; i és en aquesta relació entre forma i contingut que Pampaloni intenta demostrar la desestructura del procediment racional-històric, determinada per la presència del contrapunt que la veu del present insereix sobre la veu del passat, i l'escriptor “si arricchisce in un certo senso di tutta l'esperienza trascorsa tra i fatti narrati e il suo presente”. Pampaloni (1959: 81), a més, hi entreveu, en la interioritat del protagonista, una estructura pròpia de la novel·la naturalista:

via via che il racconto crea al suo interno una sua storia, una sua durata di memoria, (el personatge) perde a poco a poco le sue caratteristiche di personaggio storico, per acquistare il rilievo e il dramma paradigmatico di uomo travolto dal tempo, di uomo solo di fronte al destino.

Banti (1959/1961: 195) apel·la la crítica a la discreció a l'hora de voler classificar la novel·la, ja que, segons ella, “Lampedusa (...) non si curava di mode, non pensava ad 'inserirsi'. Insomma era un uomo libero”, i, en tot cas, ella veu en *il Gattopardo* una “opera tradizionale, in perfetta coerenza di sviluppo coi casi validi [Manzoni, Nievo, Verga] della nostra vecchia narrativa.” (Banti, 1959/1961: 190). No sense raó (Bertone, 1995), Alicata (1959) ataca Bassani (1958/1982: 8) perquè aquest, en la seva introducció a la primera edició, afirma que l'obra “Ès una visió històrica de molta amplitud, amb una percepció aguda de la realitat social i política de la Itàlia contemporània, de la Itàlia actual (...)”, i judica aquesta afirmació de “inaccettabile giudizio” perquè està marcada per la <<limitatezza>> derivada de la “sua concezione ‘aristocratica’ de la vita” (Alicata, 1959: 12) que es distingeix en la visió històrica de Lampedusa:

(...) stanno alla base anche dei limiti artistici di questo romanzo, della sua incapacità a uscire, in definitiva, nonostante le istanze realistiche che esso contiene, dalla sfera d'interessi, sia pure in questo caso particolarmente ricchi e contraddittori, del formalismo decadente.

Alicata (1959: 15) ataca Lampedusa en el terreny de la ideologia perquè, segons ell, "non si può scrivere un romanzo storico realistico (...) quando si ha di quell'epoca la visione storica (...) particolarmente ristretta e meschina" de l'escriptor; i, a més, li retreu que no sabés "stabilire quel giusto rapporto fra le storie individuali (...) e la storia, che (és) il vero problema d'ogni autentico romanzo." (Alicata, 1959: 20).

Lukács, en els seus debats sobre el realisme, entén que els models ideals de representació de la realitat són les grans novel·les històrico-realistes del segle dinou, ja que en les obres realistes l'escriptor ultrapassa la pròpia ideologia per il·lustrar la realitat social (Bertone, 1995). En aquesta línia, Aragon (1959/1995) insereix *El Guepard* a l'àrea del realisme, i ho fa també el mateix Lukács qui veu aquesta obra com "il più recente e riuscito romanzo 'storico'".

Davant la dura polèmica entre si era un llibre de dretes (Moravia, 1963),⁴³ Aragon (1960) argumenta que no hi ha llibres de dretes o d'esquerres, però sí maneres de llegir i d'entendre els llibres, i procedeix a dir Aragon (1960: 8)⁴⁴ que Lampedusa ha presentat un veritable infern per a l'aristocràcia siciliana "poiché il suo romanzo rappresenta esattamente l'immagine della perdizione di questa aristocrazia, l'immagine cosciente, politica, di questa perdizione, come solo poteva descriverla un uomo che della propria classe avesse fatto una critica spietata (...)".

E.A.I.3.4.7. Els personatges i la història.

Tot *El Guepard* és una recreació del passat familiar de l'escriptor (Vitello, 1987). Pràcticament tots els personatges tenen un corresponent històric. Com afirma Masi (1996: 113):

Tuttavia essi scaturiscono da una serie talmente intricata di contaminazioni tra ricordi personali i più disparati (che non necessariamente riguardavano i modelli reali in modo diretto), sovrapposizioni e adattamenti letterari, che il loro rapporto con le persone autentiche si limita quasi sempre al puro pretesto iniziale. Le vicende reali della famiglia Lampedusa tra il 1860 e il 1910 forniscono insomma un'impalcatura, un contenitore che lo scrittore ha utilizzato in modo assolutamente libero e senza alcuna finalità di ricostruzione storica e tanto meno 'genealogica'.

⁴³ "Intendo dire che è un libro di destra." (Moravia, 1963: 389).

⁴⁴ Per aquest segon assaig d'Aragon (1960), hem manejat la traducció italiana publicada en la revista "Rinascita", reproduïda en Samonà (1974) i citada parcialment en Bertone (1995).

Els personatges de *El Guepard* es mouen entre la realitat i la ficció, entre la història i la pura invenció. Són un aiguabarreig entre dades familiars, records personals i el mateix autor.

Al di là di ogni curiosità spicciola, la ricostruzione delle loro fisionomie storiche costituisce un punto di riferimento preciso: sia per valutare le direzioni, e le dimensioni, della trasfigurazione letteraria, sia per accertare il ruolo della storia familiare (che, da sola, smonta ogni sospetto di imitazione (...)). (Vitello, 1987: 253)

Encara que la semblança amb la persona autèntica es limita gairebé sempre al mateix pretext inicial i, tot i que els membres de la seva família hagin fornit la base dels seus corresponents literaris, en cap moment Lampedusa es proposa de fer-ne una reconstrucció històrica (Masi, 1996).⁴⁵

Don Fabrizio. És l'home amb qualitats, si es compara amb l'home nou, el burgès Sedara, caracteritzat per una vulgar mediocritat, que coneixerà la generació dels seus fills i dels nebots. Bassani, en el seu pròleg a la primera edició de *El Guepard*, és el primer en fer veure que el personatge principal de l'obra s'inspira en don Giulio Tomasi, besavi de l'escriptor, home cultivat, de formes refinades, que ha passat a la història com "l'astrònom", per la seva gran afició a l'astronomia. Bassani, havent parlat amb l'esposa de l'escriptor, la baronessa Alessandra Wolff-Stomersee, escriu:

-Fa vint-i-cinc anys -digué la princesa- m'anuncià que volia escriure una novel·la històrica, situada a Sicília a l'època del desembarcament de Garibaldi a Marsala, i centrada al volt del seu besavi Giulio de Lampedusa, aficionat a l'astronomia. (Bassani, 1958/1982: 8)

D'altra banda, el mateix escriptor, en una carta a Guido Lajolo,⁴⁶ del 31 de març del 1956, avença la possibilitat de pensar que el veritable protagonista de la novel·la és ell:

Il protagonista è il Principe di Salina, tenue travestimento del Principe di Lampedusa mio bisnonno. E gli amici che lo hanno letto dicono che il principe di Salina rassomiglia maledettamente a me stesso. Ne sono lusingato perché è un simpaticone.

⁴⁵ Observa Masi (1996: 111-112): "Le vicende reali della famiglia Lampedusa tra il 1860 e il 1910 forniscono insomma un'impalcatura, un contenitore che lo scrittore ha utilizzato in modo assolutamente libero e senza alcuna finalità di ricostruzione storica e tanto meno 'genealogica' (riferendosi alla diaristica garibaldina e alla storiografia ottocentesca per i tratti scenografici della vicenda, ivi comprese le movenze retoriche dei discorsi ufficiali)."

⁴⁶ Les cartes estan publicades per Giuseppe Cassieri en l'*Espresso* del 8 de gener del 1984. (Vitello, 1987).

i en una altra carta, del 7 de juny, ho afirma:

il protagonista sono, in fondo, io stesso

com també ho manifesta en una altra carta del 2 de Gener del 1957:

Non vorrei però che tu credessi che è un romanzo storico! Non si vedono né Garibaldi né altri: l'ambiente solo è del 1860; il protagonista, Don Fabrizio, esprime completamente le mie idee (...).

A vegades, algunes descripcions que fan referència a don Fabrizio són en realitat usades per l'escriptor per parlar d'ell mateix (Barzini, 1973), tals com: la "propensió a les idees abstractes" (*El Guepard*, I/11: 40), "el blau fred dels seus ulls entrevist entre les parpelles pesades feia perdre la serenitat als seus interlocutors, que el deixaven aïllat molt sovint, no sols per respecte, com ell creia, sinó per por." (*El Guepard*, VI/37: 160).

Però Aragon (1960: 394), pensant tant amb Lampedusa com amb el seu sempre admirat Stendhal, ens alerta que la forma de pensar de l'escriptor no s'ha de confondre amb aquella que l'escriptor ha representat en la seva novel·la, malgrat haver-hi paral·lelismes entre ell i el personatge principal:

nel *Gattopardo* tutto è visto con gli occhi non di un giovane Fabrizio [Del Dongo, non Salina], ma del vecchio aristocratico: identificare questo vecchio aristocratico con l'autore sarebbe un arbitrio altrettanto grave quanto confondere Fabrizio con Stendhal.

Don Giulio Tomasi di Lampedusa esdevé don Fabrizio Corbera de Salina a la ficció literària. En la realitat, els Corbera són avantpassats de l'àvia materna de l'escriptor, d'origen català.⁴⁷

Era freqüent, en la família de Lampedusa, utilitzar el nom Fabrizio com a segon o tercer nom, en aquest últim cas com en el mateix escriptor;⁴⁸ però en el cas del besavi patern no consta en els seus noms de bateig,⁴⁹ encara que de fet ell

⁴⁷ Els Corbera vingueren a Sicília varies vegades formant part del seguici del sobirà català, i s'hi establiren a començaments del 1400 perquè un d'ells fou nomenat virrei. El seu escut heràldic està representat per cinc corbs en un camp de plata. Foren barons del Misilindino i fundaren Santa Margherita Belice vers el 1572. La darrera dels Corbera, Elisabetta, es casà amb Giuseppe Filangeri el 1608, i el 1663 un Filangeri es casà amb l'única heretera del principat de Cutò. (Vitello, 1987)

⁴⁸ "esso -escriu Vitello- deriva dalle meticolose e severe disposizioni testamentarie del lontano antenato Fabrizio Traina, nonno paterno della consorte del Duca-Santo." (Vitello, 1987: 253)

⁴⁹ Els seus noms de bateig eren Giulio Ferdinando Francesco Baldassarre Melchiorre Salvatore Antonino Domenico Rosario Gaetano. (Vitello, 1987: 253)

l'utilitzava després del primer en els actes oficials; així llegim don Giulio Fabrizio (Vitello, 1987).

Don Giulio, nat a Palermo el 12 d'abril del 1815, era fill de don Giuseppe Tomasi i de la burgesa Carolina Wochinger i Greco, de procedència alemanya. L'escriptor parla de la princesa Carolina a la seva novel·la:

El sol ponent encenia encara, en aquella tarda de maig, el color rosat del príncep i els seus cabells de mel que denunciaven l'origen alemany de la mare, d'aquella princesa Carolina l'orgull de la qual havia glaçat, trenta anys enrera, l'esburbada cort de les Dues Sicílies. (*El Guepard*, I/10: 38).

El seu pare va morir quan ell tenia set anys, i la mare, la princesa Carolina, va haver d'assumir la difícil tasca de vetllar per la família i pel patrimoni familiar, afectat ja pels creditors.

Mogut pel «mite de la grandesa», l'autor ens vol donar una imatge distingidament estable del seu besavi, responent al plaer de poder contemplar una vida magnànima, i no dubta pas en reforçar-lo i engrandir-lo fins al punt de donar-li una faceta gairebé mitològica, de convertir el Príncep-Guepard gairebé en un Cèsar. Per això escriu: «Però dins la sang d'aquell aristòcrata sicilià fermentaven altres essències germàniques que neutralitzaven l'atractiu de la pell blanca i els cabells rossos (...): un temperament autoritari [i] una certa rigidesa moral» (*El Guepard*, I/11: 39); «Mentre menjaven en silenci, els ulls blaus del Príncep miraven els fills un per un i els feia tremolar de por» (*El Guepard*, I /45: 203); i físicament era tan «immens i fortíssim» que «el seu cap, dins les cases habitades per la majoria dels mortals, fregava la part inferior de les aranyes» (*El Guepard*, I/9: 34), «les seves passes feien tremolar els vidres dels salons que travessava» (*El Guepard*, I/90: 457), «el seu pes de gegant feia tremolar el trespol i els ulls clars transparentaven per un moment l'orgull d'aquella passatgera confirmació de la seva sobirania damunt els homes i els edificis.» (*El Guepard*, I/8: 30); «els seus dits sabien enrodillar les monedes com si fossin paper de seda (...) i la seva ira continguda convertia de vegades en cercols.» (*El Guepard*, I/9: 35); però «Altrament, aquells dits també sabien acariciar amb delicadesa» (*El Guepard*, I/9: 36) la seva dona i les lents del seu telescopi.

L'autor segueix aquest mecanisme mitificador i d'engrandiment perquè el seu senyor besavi representa l'últim gran exemplar de la glòria familiar, i el llibre és efectivament l'exaltació platònica d'aquest «mite de la grandesa» escrit en uns moments en què aquesta grandesa - la de don Fabrizio, però en particular la de l'autor-, ja no era tal.

En la realitat, el besavi de l'escriptor era alt, robust i ros, i encara que en el capítol I el narrador el presenti com un tirà, no corresponia a aquesta imatge d'home autoritari i dominant.⁵⁰ Lampedusa no el conegué, però en pogué sentir anècdotes de boca del seu pare i dels seus oncles. Vitello (1987: 261), per la seva part, ressalta que “il Gattopardo vero, a differenza di quello letterario, era tal volta un felino piuttosto arrendevole, si pure *pro bono pacis*” i “un po'lunatico, era gaio, affabile, attaccatissimo ai figli e, perché no?, alla consorte.”

En el capítol II, hi ha una projecció de l'autor sobre el protagonista (Vitello, 1987). Quant als afers administratius, en realitat don Giulio no sabé administrar el seu patrimoni. Don Fabrizio -o don Giulio- és el <<Primer i darrer d'una estirp que durant segles no havia sabut fer la suma de les seves despeses ni la resta dels seus deutes>>(El Guepard, I/12: 41). Deutes que alguns creà de nou i alguns altres heretà dels seus avantpassats. La seva mare, la princesa Carolina, els sabé afrontar amb èxit, imposant oportunament un clima d'austeritat i desprenent-se d'algunes propietats aleshores totalment improductives, tals com la venda de l'illa de Lampedusa.

Tal com es descriu en la novel·la, don Giulio era en veritat un apassionat de l'astronomia,⁵¹ fins al punt de fer-se construir dos observatoris: un a la vil·la Spaccaferno, i l'altra -molt més complet i aparatós- a la vil·la de San Lorenzo Colli, construït l'any 1852, que el 1887 fou adquirit dels seus hereus per l'*Osservatorio di Palermo*. Salvo di Pietraganzili (1886; cit. dins Vitello, 1987: 255) fa referència a la passió i capacitat de concentració en l'estudi que posseïa el príncep don Giulio, característiques que queden ben paleses en la personalitat de don Fabrizio a la ficció:

di un quartiere del suo vasto casino, faceva tempio della scienza, Giulio Tomasi principe de Lampedusa, col fondarvi un osservatorio astronomico. Nessun miglior locale del suo; egli contemplava nel silenzio, non distratto, i moti e le fasi degli astri e non vivea se non per questo.

La seva activitat científica era extraordinària: s'escrivia amb astrònoms,⁵² utilitzava el daguerrotip, el telègraf elèctric i l'odòmetre; fou acceptat com a soci

⁵⁰ Buzzi (1972: 18) escriu al respecte: “di cui sappiamo ormai che il pronipote ha dato un ritratto infedele, trasformando un uomo tutto sommato debole e influenzabile in una personalità forte e tirannica.”

⁵¹ “[don Fabrizio] sentia no obstant una forta inclinació per les matemàtiques que havia aplicat a l'astronomia, on aconseguí prou èxits públics i no poques satisfaccions privades.” (El Guepard, I/12: 41)

⁵² Així ho reflecteix l'autor amb aquestes paraules: “Calmats tots dos, es posaren a discutir una relació que havien d'enviar a un observatori estranger, el d'Arcetri. Sostinguts, guiats, en apariència, pels números, invisibles en aquella hora, però presents, els astres ratllaven l'èter amb les seves trajectòries exactes.>> (El Guepard, I/130: 675); i també en una altra referència: (...), la sorpresa de la carta

actiu a la *Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo* en la classe de “Scienze Naturali ed Esatte”, i segons el seu diari de treball (Vitello, 1987), don Giulio era capaç d'estar a l'observatori fins a les quatre de la nit. També Lampedusa explicava a Gioachimo Lanza que don Giulio havia estat meritat a la Sorbona per la descoberta de dos planetes, que batejà amb els noms de 'Palma' i de 'Lampedusa', els quals surten a la novel·la amb els noms de 'Salina' i 'Svelto',⁵³ però en realitat no està fonamentat (Vitello, 1987).⁵⁴

Tradicionalment els Lampedusa eren religiosos, i el príncep astrònom ho manifestà en varis legats en vida,⁵⁵ així com el fet que el Papa Pius IX el nomenà 'Patrono di Pietro Apostolo' el 1858.

Don Giulio estava tan corprès per l'astronomia que, com la majoria dels Lampedusa, actuà poc en política, si bé també es veié implicat en les vicissituds polítiques del seu temps. Sembla ser que no seguí estrictament cap línia política; "La sua -escriu Vitello- era la politica del quieto vivere (...). Ottimi servitori dello Stato (...) si limitavano ad esserne spettatori; mantenevano fede alle istituzioni in atto, ma in maniera tale da inserirsi, dopo cauta attesa, in quelle nuove, senza scosse e senza conseguenze." (Vitello, 1987: 264) Malgrat tot fou, per drets hereditaris, un dels vuit <<paris>> d'Agrigent durant el regnat dels borbons, exercí el càrrec de gentilhome de cambra de S.M. Ferran II - instaurat el 1840-, signà el destronament de la dinastia borbònica dictada pel Parlament el 13 d'abril del 1848, i acceptà de nou la restauració de la monarquia el 1849.⁵⁶

d'Aragó, que espontàniament el felicitava per l'exactitud dels difícils càlculs relatius al cometa Huxley.” (*El Guepard*, VII/44: 222).

⁵³ Escriu Lampedusa: “Bastarà dir que dins ell [de don Fabrizio], l'orgull i l'anàlisi matemàtica s'havien associat fins al punt de proporcionar-li la il·lusió que les estrelles obeïen els seus càlculs (com en efecte semblaven obeir-los) i que els dos planetes que havia descobert (els havia anomenat Salina i Esvelto, com el seu feu i el seu inoblidable ca perdiuer) propagaven la fama de la Casa dins les estèrils zones compreses entre Mart i Júpiter.” (*El Guepard*, I/12: 42) ; I també: “(...) o el <<mon singe blond>> que traduïen els moments semblants de Sara, la noieta parisenc que freqüentà tres anys enrera quan, durant el Congrés d'Astronomia, li concediren a la Sorbona la medalla d'or.” (*El Guepard*, I/74: 345) i ho recorda encara el Príncep a les portes de la mort: “I, per què no? L'exaltació pública quan rebé la medalla de la Sorbona” (*El Guepard*, I/44: 223)

⁵⁴ Escriu Vitello (1987: 255): “sia la premiazione sia la scoperta, nonostante le nostre accurate ricerche, non sono provate.”

⁵⁵ Tal com ja estava establert, don Giulio pagà fidelment les misses disposades en els testaments dels seus avantpassats, tal com es desprèn d'una carta que adreçà a Sebastiano Provenzano, administrador de l'«Stato di Palma», el 26 -11-1864: "Appare dal medesimo, che non una ma due Messe debbani celebrare in ogni settimana, cioè nella Domenica, e nella Feria Quarta(...). Da ora in poi abbia luogo la celebrazione delle Messe disposte, desiderando io che abbiamo il loro effetto le disposizioni di essa testatrice." Don Giulio, preocupat pel destí de la seva pròpia ànima, tenim notícia que el 12-2-1850, en la notaria de Francesco Daddi, a l'edat de 35 anys, ja assignà cent ducats anuals per celebrar “una messa quotidiana” per quan fos mort. (Vitello, 1987: 263)

⁵⁶ Per a més informació vegeu l'assaig *La fine di un regno*, de Raffaele De Cesare.

La princesa Maria Stella. L'autor la presenta en la primera seqüència del capítol I com a contrapunt a la descripció del príncep que realitza immediatament després. És una dona nerviosa i prepotent, totalment dependent del seu marit (*El Guepard*, I/7: 28). És l'esposa de don Fabrizio en la ficció literària, i l'esposa del príncep astrònom en la realitat. Don Fabrizio, en la seva intimitat, l'anomena 'Stelluccia', tal com ho feia el mateix príncep astrònom, don Giulio, en la realitat. El nom és l'abreviació de Maria Stella Guccia i Vetrano, filla del marquès de Granzaria, casada amb don Giulio el 1837.

Els fills de don Fabrizio. En la realitat, don Giulio tingué dotze fills amb Maria Stella. En l'obra, don Fabrizio en tingué set.

Paolo. És el primogènit de don Fabrizio, que ostenta el títol de Duc de Quercetta. L'autor el caracteritza com un jove dèbil, intimidat per la forta personalitat del seu pare i gelós de l'estimació que aquest professa a Tancredi. En la realitat, correspon a don Giuseppe, avi de l'escriptor, casat amb Stefania Valdina, dita <<Fanny>>, tal com també s'anomena a l'obra:

(...) l'hereu, el duc Paolo, ja tenia ganes de fumar (...). La seva cara primatxola expressava una melangia metafísica: havia estat un mal dia; Guiscardo, el cavall roig irlandès, no s'havia mostrat en forma, i Fanny no havia trobat la manera (o el desig) de fer-li arribar l'acostumada carta de color violeta. (*El Guepard*, I/6: 23)

Francesco Paolo. En la realitat correspon a Giovanni, baró de Montechiaro, casat amb la seva cosina Carolina Guccia. En la novel·la apareix dues vegades, una quan va a rebre Chevalley de Monterzuolo a la seva arribada a Sicília, en el capítol IV, i la segona junt al llit de mort del seu pare, en el capítol VII. D'ell sabem només que és un jove ros d'aspecte compost i honest (*El Guepard*, IV: 164).

Giovanni. En la realitat correspon a Filomeno, el fill que emigrà a Anglaterra, sempre enyorat pel príncep astrònom i, en la novel·la, per don Fabrizio. L'autor el menciona en el capítol I, durant el sopar, com un pensament del príncep, i en el capítol VII, al llit de mort del príncep (*El Guepard*, VII/7/28: 132).

De les filles, s'anomena *Chiara* (només d'escapada en el capítol VIII), i *Carolina*, *Concetta* i *Caterina*, que apareixen amb els mateixos noms en la novel·la. Totes tres romangueren solteres, tant en la realitat com en la novel·la. El retrat de les

tres germanes s'adiu bastant amb la realitat (Vitello, 1987). D'entre les tres, l'autor distingeix especialment a Concetta.

Concetta. És un personatge emblemàtic en l'obra. Rebé l'educació acostumada d'una autèntica senyora de la seva època: distant, freda i amb orgull de classe. Aquestes qualitats fan que en la ficció, el seu pare la defineixi, content i orgullós, com una autèntica Salina (*El Guepard*, I/14: 221). El seu amor per Tancredi fa que l'autor la caracteritzi com una jove frustrada.

Carolina i *Caterina* adquireixen valor en l'obra a l'últim capítol, després de la mort del seu pare. En aquest moment, l'autor les utilitza per representar la davallada de la Casa de Salina, un cop perdut el prestigi de què havien fruit en vida del seu pare.

Els jesuïtes de la família també corresponen a personatges reals. El *pare Pirrone* correspon al capellà de la família -i fidel amic de don Fabrizio-, el jesuïta don Francesco Saverio Pirrone-, que assistia en la vida real al príncep don Giulio en els seus estudis astronòmics: el pare jesuïta don Francesco Saverio Pirrone, el *pare Pirrone* en la novel·la, i en la realitat també era l'amic fidel, el confessor i el conseller espiritual del Príncep.⁵⁷ Nasqué a Palermo el 15 de juny del 1810, trobà protecció en la família Lampedusa vers els avalots del 1848, en els quals es suprimí l'ordre a Sicília, i s'hi quedà definitivament fins a la seva mort el 30 de març del 1889, pels membres de la qual família sentia una profunda devoció.⁵⁸ No era un home mediocre. Segons Vitello (1987: 256):

aveva insegnato lettere al Collegio dei Nobili nel 1839; matematica nel 1841 e, in seguito, lingua greca al Collegio Massimo; fisica e chimica nel 1848 ancora qui, ove fu pure prefetto di musica. Il bravo cappellano coltivava anche la poesia" encara que "non era eccessivamente dotato.

El *pare Titta* (*El Guepard*, VIII/28: 111) correspon a Filippo Pottino, que signava amb el nom de pare Titta. Morí a Palermo el 1973, als vuitanta anys.

⁵⁷ Escriu Lampedusa: "El pare Pirrone, amb l'aspecte serè del sacerdot que ha dit missa i ha pres un bon cafè amb galetes de Monreale, estava capficat en fórmules algebraïques. (...) L'arribada del príncep apartà el Pare dels seus càlculs, recordant-li la nit passada." (*El Guepard*, I/118: 612)

⁵⁸ Per don Giulio, el pare Pirrone era l'amic devot, l'assistent dels seus estudis astronòmics, el bon conseller espiritual, el formador dels fills i dels nebots, etc., i en el seu testament, el príncep li assignà un vitalici de cent ducats anuals. D'altra banda, en el seu testament espiritual, el pare escriu: "Ringrazio di tutto cuore il sig. Principe di Lampedusa e tutta la famiglia dei benefizii che mi hanno fatto, dell'amore che mi hanno portato, della stima che hanno avuto per me. Prego tutti che si ricordassero di me nelle loro orazioni." (Vitello, 1987: 257)

Tancredi. En la ficció, Tancredi és nebot i pupil de don Fabrizio. L'autor el caracteritza com un jove distingit, despreocupat i posseïdor d'una gran mundologia. Aquests trets caracterials el converteixen en el preferit del príncep. El personatge de Tancredi recorda, pels esdeveniments històrics, un membre de la família Lampedusa, el príncep Corrado Valguarnera i Tomasi, fill de la germana gran del príncep astrònom. En la realitat, com el Tancredi de la ficció literària, el nebot de l'astrònom entrà a formar part del comitè revolucionari durant la primavera del 1860, i organitzà la insurrecció del *convento della Ganzia*. Es casà amb Maria Favara, que en la ficció literària inspira el personatge d'Angèlica.

Segons l'escriptor, tant en l'aspecte com en les maneres, Tancredi és el retrat de 'Giò', nom que donava el príncep a Gioacchino Lanza, amic i deixeble de l'escriptor. L'estimació per Gio portarà l'escriptor -home ja gran i sense fills- a la seva adopció legal com a fill, de muttu acord amb la princesa. El personatge, però, no està moldejat estrictament en la personalitat del fill adoptiu (Orlando, 1996), sinó que s'inspira en el seu físic, en la seva veu i en les seves maneres, fines i aristocratitzants als ulls dels prínceps de Lampedusa. Vitello (1987: 272) ho explica amb aquestes paraules:

il rapporto Gattopardo-Tancredi riflette l'affetto dello scrittore per il figlio adottivo, molti tratti fisici di quest'ultimo vengono attribuiti a Tancredi: il volto triangolare, i passi felpati, la nasalità della voce, i ghignetti cortesi, il sorriso beffardo, gli occhi sprizzanti malizia azzurrina.

i el mateix Lampedusa precisà en una carta a Guido Lajolo (Cassieri, 1984)

il protagonista sono, in fondo, io stesso e il personaggio chiamato Tancredi è il mio figlio adottivo. Tancredi è il ritratto di Giò in quanto all'aspetto ed alle maniere; per ciò che riguarda il morale Giò è, per fortuna, assai meglio di lui>>.

Això és així fins al punt que la relació afectiva entre don Fabrizio i Tancredi és molt pròxima a l'existent en la realitat entre l'escriptor i Gio (Orlando, 1962/1996). Amb el seu caràcter despert, la seva elegant ironia i el seu destacat domini de l'art del sobreentès, Gió posseïa les qualitats adequades per divertir el príncep i seduir-lo afectuosament. Així ho expressa Orlando (1962/1996: 54):

perché riuscì a soddisfare lo sdegnoso senso estetico che Lampedusa aveva delle cose di tatto e di galateo ancor più che delle forme visive, verbali o sonore.

cosa que algunes frases de la novel·la ens ajuden a entendre amb claredat:

i en la persona del caràcter i de la classe de don Fabrizio, la facultat d'ésser divertit constitueix la quarta part de l'afecte. (*El Guepard*, II/70: 324)

Angèlica. S'inspira en la figura de Maria Favara, descendent de burgesos ennoblits i emparentats amb l'aristocràcia. Un nebot de l'escriptor, Fulco Santostefano della Verdura, reconeix que Angèlica està inspirada en la seva àvia materna (Fulco, 1977; cit. dins Vitello, 1987). En la ficció, l'autor la presenta com una dona hermosa i rica. Aquestes qualitats fan que sigui acceptada per la família Salina, malgrat les seves maneres en res aristocràtiques.

Don Calogero Sedara. És el pare d'Angèlica. En la novel·la, representa l'home enriquit per la política del moment, però carent d'estudis i educació. En la novel·la don Calogero apareix ridiculitzat successives vegades en oposició als nobles. Entre d'altres, destaquem quan es presenta vestit de frac al sopar d'autoritats a casa del príncep, donant mostres de no haver sabut elegir el vestit correcte per aquesta ocasió; i en el palau Ponteleone, traduïnt en diners la sensibilitat estètica de la decoració, i dormint estirat en un sofà en el transcurs de la festa. Les circumstàncies han fet que sigui rebut pels Salina.

Aimone Chevalley de Monterzuolo. Pertany a la noblesa piemontesa. Home temorenc, ostenta el càrrec de secretari prefectura de Girgenti. En la realitat, recorda el marquès Massimo Cordeo di Montezemolo, originari de Mondovi, lloctinent de Sicília entre el desembre de 1860 i l'abril de 1861.

Els metges. En l'obra s'anomena el professor de Nàpols *doctor Sémola* (*El Guepard*, VII/9: 33), que correspon al professor Mariano Sémola (1831-1896), qui exercí com a docent en la Universitat de Nàpols i fou senador del Regne. El *doctor Cataliotti* (VII/49: 248), el metge de família dels Salina, correspon al doctor Ignazio Cataliotti (1827-1896).

Els gossos. L'amor pels animals, en especial pels gossos de companyia de l'autor, ve reencarnat bàsicament en la figura de l'innocent i fidel company Bencicó. En el capítol VII s'anomenen altres gossos, molt propers a l'escriptor en la vida real. Entre d'altres, *Tom* "el ca d'aigua confident i amic" (*El Guepard*, VII/42:16). Tom va ser el gos fidel de la infància de Lampedusa, "un cane barbone ammaestrato che lo zio Pietro aveva comprato in un circo" (Vitello, 1987: 43).

E.A.I.3.4.8. Topografia de *El Guepard*. Els llocs de la novel·la.

Els llocs que surten en la novel·la obeeixen a diferents disjuntives: poden ser llocs que existeixen -o que han existit- en la realitat, però que resulten de la fusió d'elements de diversa procedència, o que estan batejats amb altres noms. Si més no, no hi ha cap lloc que s'adigui enterament amb una topografia real (Sciascia, 1979).⁵⁹ Possiblement, l'autor mescla elements i personatges que en la realitat tenen diverses procedències, a part d'inventar i donar un to més aviat novel·lesc. Acosta elements i records que en la vida real estan molt allunyats per vestir el seu món de ficció. No obstant, la novel·la es tracta precisament d'una ficció, i esforçar-nos a reconèixer-hi una realitat, pot ser certament perillós o inútil; fins i tot podem malmetre la poesia de les imatges evocades amb les paraules referents als ambients tant interns com externs; Però no deixa de ser una de les curiositats tant del lector com de la crítica gatopardiana. El que sorprèn d'entrada és l'enorme quantitat d'elements autobiogràfics i referències familiars que es troben en el llibre i, malgrat la ficció, allò que primer és una sospita es converteix en una convicció, si més no aproximada, a mesura que hom aprofundeix en el tema de la geografia de *El Guepard*.

Així, *Vil·la Salina* recorda la *vil·la di San Lorenzo*, situada a San Lorenzo Colli,⁶⁰ al Nord-Oest de Palermo, entre la Piazza Niscemi i la Via dei Quartieri, a prop del Parco della Favorita, encara que, com veurem, els interiors tindrien una altra procedència, possiblement inspirats en els del *vil·la Lampedusa*. Aquesta vil·la suburbana era, juntament amb la *vil·la Lampedusa* de via Lampedusa núm 17, la *vil·la Spaccaforro* o *vil·la de la Torri Rosse* -a la zona de la Terre Rosse-, i la *casa de mar* de la via Butera núm 42, una de les quatre residències del Príncep astrònom, la preferida durant els mesos d'hivern i on hi passava gran part de l'any. En realitat, la *vil·la di San Lorenzo* era el palau del Príncep de Villafranca, i don Giulio l'adquirí el 1845. Avui en part destruït, ocupava vuitcents metres quadrats construïts envoltats d'una hectàrea de jardí o parc amb una 'vasta flora', tal com precisen els papers judicials (Vitello, 1987).⁶¹ Encara que literaturitzats, aquest pot ser el jardí del capítol I de la novel·la,⁶² i la capella de la vil·la -avui inexistent- inspiraria la que s'esmenta

⁵⁹ Leonardo Sciascia (1979: 28) fa la següent observació: "la geografia del *Gattopardo* è di memoria e di fantasia insieme: luoghi che si compenetrano e fondono con altri, nomi giuocati sulla mappa della Sicilia come su una scacchiera."

⁶⁰ En el capítol VI, s'esmenta el lloc de San Lorenzo: "(...) els prínceps de Salina havien vingut a passar tres setmanes al seu palau de la ciutat per no haver de fer cada nit el llarg camí des de San Lorenzo." (*El Guepard*, VI/4: 17)

⁶¹ Malgrat haver-se destruït en part, es conserven les voltes de tres salons amb frescos de Gaspare Fumagalli, del 1784. Tenia una capella, avui desapareguda, amb estucs d'estil serpotià. (Vitello, 1987)

⁶² Segons Vitello (1987: 280): "Entrambe rivivono nel romanzo: il giardino, fin dal primo capitolo." Però Lampedusa escriu: "Sobre la terra roja creixien les plantes en desordre (...)" (*El Guepard*, I/15: 48), la qual cosa pot fer pensar en el jardí de la *vil·la Spaccaforro* o de la *Torri Rosse*, situat a la zona anomenada d'antic *Terre Rosse* degut al color del terreny.

en el capítol VIII. De fet, l'escriptor, segons la vídua, no hi entrà mai, en aquesta vil·la; sols en tingué notícia de la descripció detallada que se'n féu el 1945 en motiu de la divisió judiciària del patrimoni familiar.

Els interiors de la *vil·la Salina* de la novel·la s'inspiren en els de *vil·la Lampedusa*, de via Lampedusa núm17. S'esmenta en el capítol I amb el nom de 'palau', mentre el Príncep i el pare Pirrone són a Palermo⁶³ i en el capítol VI amb el nom de 'palau de ciutat'. Aquest palau fou la residència oficial de la família de l'escriptor a Palermo. tenia una superfície de 1.600 m2 i ocupava uns 60 metres del costat est de *via Lampedusa*, amb una façana de nou grans balconades i dos grans portals, tres patis, quatre terrasses, el jardí, l'escuderia, el porxat per la carrossa i el cotxe, les dependències pel personal de servei i l'administració, la immensa escala principal, els corredors, els fastuosos salons, les làmpades de Murano, i la gran sala de ball amb les pintures dels déus de l'Olimp. El palau sofrí greus desperfectes durant el bombardeig de la ciutat efectuat pels aliats l'any1943.⁶⁴ Les esberles i els forats, més el fet que la família Lampedusa hagués fugit de Palermo en busca de més seguretat,⁶⁵ facilitaren el seu imminent saqueig. De retorn a Palermo, tot i que el

⁶³ Escriu Lampedusa: “-Domenico -digué a un criat-, avisa a don Antonio que enganxi el *coupé*. Aniré a Palermo després de sopar.” (*El Guepard*, I/48: 217) i “Deixant el cotxe al palau, el Príncep es dirigí a peu allà on tenia decidit d'anar.” (*El Guepard*, I/67: 300)

⁶⁴ Escriu Vitello (1987: 134): “Con il 1943 avrà inizio la disfatta. Per Palermo è vicina la minaccia delle <<fortezze volanti>> statunitensi, che da altissima quota semineranno distruzione e morte, senza discriminazioni. Per palazzo Lampedusa, già colpito, i mesi cominciavano ad essere contati." De fet, el palau sofrí les incursions de l'aviació anglesa durant el bombardejament del 1941 i 1942, però els desperfectes més greus foren els del març del 1943, quan volà pels aires un avió carregat d'explosius, els del 5 d'abril i els del 10 de maig del mateix any amb els bombardeigs de les formacions <<Liberator>> i <<Boston>>, anomenats pels palermitans com a <<gangsters del cielo>>. El 1946 la mare del Príncep, la Princesa Beatrice, hi habità fins a la seva mort, el 17-10-1946. (Vitello, 1987). El palau encara era reconstruïble, però no hi havia prou diners ni tècnics preparats; a més, es tractava d'una copropietat amb altres membres de la família. Finalment el 1951, de comú acord, fou venut a la societat immobiliària Saipa per onze milions de lires, i encara avui presenta el mateix aspecte deplorable; escriu Vitello (1987: 157): “Palermo, del resto, è l'unica città d'Europa rimasta con le macerie della guerra. Al Comune si discute ancora sul risanamento del centro storico.”

⁶⁵ La gravetat de la situació, degut a les incursions dels aliats, féu que Lampedusa, juntament amb la seva mare -i sense la seva muller, ja que aquesta romania bloquejada en un mas del seu castell de Lituània degut a l'ocupació alemanya-, amb un cert retard decidís d'abandonar la ciutat el 1942. Es refugiaren a Capo d'Orlando, a casa dels seus cosins Casimiro, Lucio i Giovanna Piccolo, on la seva tia, la baronessa Teresa, hi posseïa vastíssimes propietats. La seguretat a Capo d'Orlando durà pocs mesos, ja que la Villa Piccolo era a dos-cents metres de la carretera general de Palermo a Messina, i es traslladaren a una casa de San Leo, on hi romangueren fins que a meitat de juliol del 1943 una bomba la destruï; afortunadament el Príncep i la seva mare es trobaven a fora. Per mediació d'un masover dels Piccolo, don Pietro Gullà, s'instal·laren a Ficarra, passant malvestats. Don Pietro els protegí tot el millor que sabé, i Lampedusa el transforma en *El Guepard* en la persona de don Onofrio, administrador del palau de Donnafugata. Retornà a Palermo l'octubre del 1943, després de cinc setmanes del desembarcament dels aliats, i s'allotjà provisionalment en unes habitacions emmoblades de lloguer del palau Briuccia. La seva mare ho féu el 1946, poc abans del referèndum institucional, i, malgrat les circumstàncies, la seva tossuderia la farà viure al malparat palau Lampedusa, on hi morirà pocs mesos després.

saqueig es trobés en una fase molt avançada, el Príncep pogué salvar part de la biblioteca -perquè el mercat de llibre vell no estava encara totalment establert- i del mobiliari. Potser l'escriptor pensa en aquells dies quan, arrel dels avalots civils del 1860, escriu el següent:

I si en el palau de Palermo fou robat un gran servei de porcellana xinesa es degué només a la inèpcia de Paolo que el féu embalar dins dues canastres abandonades dins el pati durant el bombardeig: justament una invitació perquè els mateixos embaladors les fessin desaparèixer. (*El Guepard*, II/16: 68)

El palau representà una pèrdua molt lamentada per l'escriptor.⁶⁶ Així ho testimonia la vídua repetides vegades, la qual afirma que la destrucció parcial del palau de Palermo fou el *leidmotive* poètic que portà Lampedusa a iniciar la seva activitat d'escriptor (Salvestroni, 1973/1979). El mateix escriptor en dóna testimoniatge en el seu conte *Lighea*:

poi venne la guerra e mentre io me ne stavo in Marmarica con mezzo litro di acqua al giorno i <<Liberators>> distrussero la mia casa (Lighea: 394)

i en el capítol VI de *El Guepard*, inserit dins l'atmosfera del ball al palau Ponteleone, en el qual pronostica la fragilitat del món de l'aristocràcia:

Al sòtil, els déus, recolzats damunt daurats seients, miraven cap a baix i somreien com el cel de l'estiu. Es creien eterns: una bomba fabricada a Pittsburg, Penn., un dia de 1943, els faria veure el contrari. (*El Guepard*, VI/43: 177)

Lampedusa mostrava un respecte i un amor especial per casa seva, <<la casa>>, tal com ell preferia d'anomenar-la a qualsevol altra paraula, allà on nasqué, perquè representava el seu món particular i familiar, dels d'abans i d'ell mateix, i en parla amb un afecte i una estima tals com si d'un ésser viu i estimat es tractés. Així ell ho manifesta a *Luoghi della mia prima infanzia*:

Anzitutto la nostra casa. La amavo con abbandono assoluto e la amo ancora adesso quando da dodici anni non è piú che un ricordo. Fino a pochi mesi della sua distruzione dormivo nella stanza nella quale ero nato, a quattro metri di distanza da dove era stato posto il letto di mia madre durante il travaglio del parto. Ed in quella casa, in quella stessa stanza, forse, ero lieto di essere sicuro di morire. Tutte le altre case (poche del resto, a parte gli alberghi) sono state dei tetti che hanno servito a ripararmi dalla pioggia e dal sole, ma non delle case nel senso arcaico e venerabile della parola. Sarà quindi doloroso per me rievocare la Scomparsa amata come essa fu fino al '29 nella sua integrità e nella sua bellezza, come essa continuò dopo tutto ad essere sino al 5 aprile 1943, giorno in cui le bombe trascinate da oltreatlantico, la cercarono e la distrussero. (*Luoghi della mia infanzia*: 404)⁶⁷

⁶⁶ Escriu Lampedusa, en una carta adreçada al baró Bruno de Martinez la Restia: "Gentilissimo Barone (...). Disgraziatamente non sono in grado di venirLe incontro perchè l'intero nostro archivio è stato distrutto nel bombardamento aereo di Palermo del 3 [sic] aprile 1943 quando l'intero palazzo Lampedusa è stato letteralmente raso al suolo. Distrutti sono anche stati tutti i quadri di famiglia (...)." (Vitello, 1987: 135).

⁶⁷ Quan Lampedusa diu "fu fino al '29 nella sua integrità e nella sua bellezza", fa referència a abans que es cedís en lloguer una part del palau a la companyia municipal del gas, des de l'1 de setembre del

A més, en parla amb la nostàlgia de quan es deixen de tenir les coses estimades, un món que intenta de recrear, mitificat, en *El Guepard*. És significatiu, en aquest sentit, un fragment en què descriu part de la vil.la Lampedusa de Palermo, on hi demostra els seus sentiments i el seu estat d'ànim, passant de l'imperfet al present i retornant a l'imperfet mogut pel record i per la realitat:

Mai il sole ha gettato luci piú miti di quelle che penetravano attraverso le imposte socchiuse del salone verde, mai macchie di umidità sui muri esterni di cortile hanno presentato forme piú eccitatrici di fantasia di quelle di casa mia. Tutto *mi piace* in essa: la simmetria dei suoi muri, la quantità dei suoi saloni (...) tutto un mondo pieno di gentili misteri, di sorprese sempre rinnovate e sempre tenere. Ne ero il padrone assoluto e di corsa ne percorrevo i vasti spazi. (*Luoghi della mia infanzia*: 406)

Assenyala Salvestroni (1973/1979: 99):

E comprensibile che la perdita della dimora di famiglia, dolorosa per chiunque, lo fosse tanto di piú per Lampedusa ultimo membro di una famiglia e di una classe in via di estinzione, innamorato fin dall'infanzia (come risulta proprio da questo scritto autobiografico) dei luoghi, degli oggetti, dei palazzi che erano stati suoi da sempre, e prima ancora dei nonni e degli avi di quelli, e che proprio per questo erano capaci di dare un senso di sicurezza, quasi di eternità, rivelatosi poi soltanto un'illusione.

Els altres ambients interns de la novel.la poden fer referència a llocs diversos. L'interior de la vil.la de San Lorenzo podria haver inspirat els interiors del palau Ponteleone, encara que el nom d'aquest palau recorda el palazzo Monteleone, enderrocat entre el 1894 i el 1898 pel traçat de la <<via Roma>>, emplaçat concretament davant de la <<piazza San Domenico>>, fent xamfrà entre <<via Bandiera>> i <<via Monteleone>> (Vitello, 1987).

Un dels llocs més entranyables és *Donnafugata*, feu que fa d'escenari dels capítols II, III i IV de la novel.la. El palau de *Donnafugata* de la ficció literària recordaria, en part, l'autèntic palazzo Cutò de Santa Margherita Belice, residència de l'àvia materna i on l'escriptor, d'infant, hi passava llargues temporades. L'edifici fou malauradament destruït a conseqüència del fort terratrèmol del 1968. En realitat *Donnafugata* és una invenció de l'autor, inspirat en part en el palazzo Cutò, però també amb records de <<Palma di Montechiaro>>, el passat feudal dels Lampedusa.⁶⁸ S'esmenten detalls provinents del palazzo Cutò, tals com aspectes de la façana barroca, el saló de Leopoldo, la sala de bany, el jardí, la plaça del poble; i

1931 fins a finals de març del 1943, pel preu -gens indiferent llavors- de 25.000 lires anuals (Vitello, 1987); és a dir, abans que es 'profanes' la casa familiar, ja que es reduí l'espai i, a més, havien de compartir la mateixa escala principal, i abans que fos 'profanada' del tot amb les incursions aèries.

⁶⁸ La ciutat de Palma fou fundada el S-XVII per Carlo Tomasi i continuada pel seu germà bessó Giulio Tomasi, anomenat el Sant Duc. A la realitat, el símbol del "leopardo rampante" és arreu: al Duomo, a l'escalinata principal, a l'església de Sta Rosalia, al monestir, al palau ducal, etc. És la <<terra santa>> senyorejada pels Lampedusa (Vitello, 1987).

d'altres de la zona com el paisatge sec, el feu *Aquila*, la propietat de *Rampinzèri* - amb el pou rodejat per eucaliptus, avui en runes, a prop del llac artificial del Carboi, el santuari de *la Madonna delle Grazie*, el barranc de *la Dragonara*, la cova de pedra del baró Tumino.⁶⁹

De Palma di Montechiaro l'escriptor recorda el Duomo -amb el ritus tradicional del *Te Deum* amb el qual es rebien els descendents del fundador de l'església, -*el palazzo Ducale*⁷⁰ -amb la seva escalinata, les columnes de marbre roig i els objectes litúrgics del Sant Duc;- el Monestir de clausura del *Santo Spirito*, l'*Esperit Sant* -fundat pel Sant Duc-, on fou internada la seva filla Isabella, la *Beata Corbera* del llibre, amb les reixes, el torn, el seu jardí, les cartes indesxifrables de la cel.la de la Beata, els pastissos *mandorlati* i els *muffoletti*, i el feu de *Gibildolce*. (Sciascia, 1960)

Pel que fa al palau Ducal, en realitat no existeix, a Sicília, un palau tan gran com el de Donnafugata de la novel.la. La immensitat d'aquest palau no correspon a la del palau de Santa Margherita Belice, però sembla recordar les sumptuoses mansions senyorials de camp angleses: desmesurades, amb jardins immensos i meravellosos, veritables museus amb les seves obres d'art i records històrics i de família. (Colquhoun, 1963).⁷¹

Si tenim en compte el nom, a Ragusa existeix un *palazzo Donnafugata* i també el *Castello di Donnafugata*, i és a Ragusa on nasqué el 1614 el Príncep don Giulio Tomasi, el *Sant Duc*. Segons sembla, a excepció del nom, res de Ragusa no té cap relació amb el llibre, ni la ubicació geogràfica ni l'estil arquitectònic (Vitello, 1987). Sobre el nom *Donnafugata* hi ha diferents especulacions. De fet, té una reminiscència femenina, i pot connotar algú o alguna cosa que fugí: una connexió seria, tal com diu la llegenda, la fugida de Blanca de Navarra empresonada al castell del comte Bernardo Cabrera; pot també fer referència a la reina Maria Carolina -germana de la reina Maria Antonieta de França-, qui s'hostatjà al <<palazzo Cutò>> abans de la seva fugida degut a la invasió napoleònica; o també pot recordar el feu de *Donnaventura*, que els Lampedusa posseïen a Palma de Montechiaro, i que es perdé amb la divisió judicial patrimonial del 1945.

En *El Guepard*, s'esmenta la vil.la *Airoidi*, vil.la *Ranchibile*, la zona de *Torrerose*, els horts de [via] *Villafranca*, la *Porta Maqueda*, els *Quattro Canti di*

⁶⁹ “Tal era l'alegria general que bastà un quart d'hora perquè els joves canviassin d'uniforme i es trobassin al <<Leopoldo>>, vora la xemeneia (...)” (*El Guepard*, I/51: 188).

⁷⁰ Des del 5 de maig del 1982, el palau és propietat del Comune.

⁷¹ Archibald Colquhoun (1963), traductor de *El Guepard* a l'anglès, fa notar que la immensitat del palau de la novel.la s'assembla a les mansions de camp que hi ha a Chatsworth o a Woburn. Vegeu el seu llibre *The Lair of the Leopard*, citat a la nostra bibliografia.

Campagna; els convents: la *Badia del Monte*, les *Stimmate*, els *Crociferi*, els *Teatini*; el *portal de la Catena*, la *Casa Professa*, el *palau de la ciutat*, la *Cala* (el port vell) (*El Guepard*, I/65: 291), llocs tots ells que es conserven a l'actualitat amb el mateix nom encara, amb l'excepció de *Torrerose*, que actualment porta el nom de *Giacomo Cusmano*. En realitat Lampedusa, amb el nom de <<Torrerosse>>, o <<Terrerosse>>⁷² anomena la zona -mot que prové originàriament del color de la terra-, però no el palau que el seu besavi havia comprat el 1866 a la vídua del ministre borbònic Antonio Stella, Príncep del Cassarro i Marquès di Spaccaforo, i que a l'actualitat ja no existeix; aquesta casa, la *vil.la Spaccaforo*, era situada a la via Villafranca, però era anomenada també la *vil.la de la Torri Rosse* perquè als dos extrems del seu jardí hi havia dues torres amb cúpula de color vermell destinades al cos de guàrdia de l'antic propietari (Vitello, 1987).

La *casa della Marina* correspondria al *palazzo Aceto* de la *via Bútera*, constituït per dos cossos amb el núm 28 i el núm 42 respectivament. Fou comprat al marquès Pietro Aceto per la Princesa Carolina, i fou propietat del Príncep astrònom, qui, el 1865, vengué el cos del núm 28 a la família De Pace. Sembla ser que és el cos núm 42 el que surt esmentat dues vegades a l'obra (Vitello, 1987): una en el capítol IV, a la conversa entre el Príncep i el cavaller Chevalley de Monterzuolo, amb el nom de <<casa vorera de mar>> (*El Guepard*, IV/180: 757), que en la versió original és <<casa alla marina, di fronte al mare>>; i una segona vegada en el capítol VII com a <<casa de la mar>> (*El Guepard*, VII/16: 64), que en el text original és la <<casa di mare>>.⁷³ Aquest palau pertanyia al Príncep astrònom, tal com hem dit, i hi solia passar el mes de juliol amb la seva família, per la festa de Santa Rosalia, patrona de Palermo (Vitello, 1987). Sembla que en la novel·la no hi ha cap referència literària al cos del palau corresponent a la <<via Bútera>> núm 28. Aquest palau fou la residència oficial de l'escriptor després que el *palazzo Lampedusa* fos parcialment destruït el 1943, i a l'actualitat hi resideix el seu fill

⁷² Lampedusa escriu <<Torrerosse>> en el mecanuscrit editat el 1957 per Feltrinelli, però escriu <<Terrerosse>> en el seu últim manuscrit complet, editat el 1969 també per Feltrinelli.

⁷³ Escriu Lampedusa, respectivament: "Pocs dies abans que Garibaldi entràs a Palermo em presentaren alguns oficials de la marina anglesa que estaven dins la badia observant els esdeveniments. Havien sabut que jo posseïa una casa vorera de mar amb un terrat des d'on es veia el cercle de muntanyes que volta la ciutat." (*El Guepard*, IV/180: 756). En la vida real sembla ser que el príncep don Giulio, fent-se passar per un gentilhome anglès (Vitello, 1987), permeté al comandant anglès sir Rodney Mundy d'entrar a la seva casa de mar, tal com es desprèn del seu missatge transcrit al diari del comandant, publicat aquest a Londres el 1863, en el qual llegim el "(...) apprendo che una insurrezione avverrà domattina alle due, ora in cui o poco dopo, Garibaldi sarà vicino a porta Sant'Antonino (...) Il principe Lampedusa consentirà che un ufficiale si porti sulla torre in cima al suo palazzo per prendere visione dei combattenti." (Vitello, 1987: 265). Lampedusa també escriu: "-Anem a la nostra casa de la mar. Encara és més a prop. Però allò no era possible. Bé sabia que la casa no estava en condicions. Sols servia per anar-hi alguna vegada a esmorzar. Ni tan sols hi havia un llit." (*El Guepard*, VII/16: 64).

adoptiu.⁷⁴ En canvi, sí s'esmenta un local contiguu a aquest *palazzo Aceto*, antic teatre privat del Príncep di Trabia i Butera, que des del 1844 fins al 1911 va ser seu de l'«Albergo Trinacria», un dels més importants de la ciutat freqüentat sovint per l'aristocràcia, i és aquí on l'escriptor fa morir don Fabrizio; en realitat, s'hi hostatjà Garibaldi el 1860 (Vitello, 1987).

L'illa de *Salina*, esmentada en la novel·la,⁷⁵ té dos referents reals. D'una banda, existeix una «isola di Salina», d'origen volcà; exactament és una de les «Eolie», amb dues muntanyes: la «Fossa delle Felci» i el «monte dei Porri», i pren el nom d'una antiga salina que hi ha.⁷⁶ Lampedusa podia veure l'illa des de la *vil·la Piccolo* de Capo d'Orlando, mentre s'hi hostatjava durant el 1943 (Lampedusa, 1961), i una vegada més en *El Guepard*, s'hi envolcalla la fantasia, la realitat i el record. Però l'illa de la novel·la és substancialment en la realitat la *isola Lampedusa* (Vitello, 1987), la qual fou concedida en propietat a la família pel rei de la Casa d'Aragó Alfons el Magnànim el 10 de febrer del 1436,⁷⁷ i venuda el 1842 per la Princesa Carolina, mare de don Giulio, al rei Ferran II per dotze mil ducats. (Vitello, 1987). El propi escriptor, amb una certa ironia, parla de l'illa en una carta adreçada a Bruno Revel, on hi destaca la riquesa d'esponges i algunes referències literàries.⁷⁸

El poble de *San Cono*, que serveix de marc del capítol V, fa pensar, per la seva distància de Palermo, amb *Torretta* (Sciascia, 1962),⁷⁹ una de les propietats del

⁷⁴ El palau de la via Bútera núm 28 fou recomprat pels Lampedusa, exactament per l'escriptor al seu propietari Guido De Pace, el 25 d'abril del 1947. (Vitello, 1987)

⁷⁵ «(...) dins marcs negres i daurats, dibuixats en colors vius, es veia Salina, l'illa de les muntanyes bessones, voltada d'una mar escumosa sobre la qual cavalcaven vaixells embanderats.» (*El Guepard*, I/91: 467).

⁷⁶ Malgrat tot, «Salina», com a nom aristocràtic, existeix, i l'ostenta la família «Settimo di Fitalia» (Vitello, 1987).

⁷⁷ Fou concedida a Gionannello Caro per haver participat amb una galera propia en l'expedició contra l'illa de Gerba, i la família no l'utilitzà mai fins que el 1800 la concediren en emfiteusi a una colònia de maltesos dirigida per Salvatore Gutt. (Vitello, 1987)

⁷⁸ La carta fou escrita a l'Hotel Quirinale de Roma entre el 1930 i el 1932. Lampedusa en destaca l'abundància de bancs d'esponges, descobertes el 1891 i encara molt preuades: «Nondimeno esiste colà un essere sentimentale che nutre verso la nostra famiglia un attaccamento cavalleresco, una specie di platonica soggezione feudale che si manifesta con doni annuali di spugne le quali, come sai, vengono in abbondanza pescate in quei torridi mari (io, personalmente, preferisco il Baltico algido).» Una referència a aquestes esponges la trobem en el capítol segon de *El Guepard*, quan don Fabrizio pren un bany: «Vora la banyera un tros de sabó color de rosa, un gran espalmador, una esponja de les que li enviava l'administrador de Vil·la Salina.» (*El Guepard*, II/56: 233). Esmenta, també, referències literàries sobre l'illa: «Non per niente essa è famosa nel regno della favola: Ariosto vi colloca l'epilogo dell'Orlando e la descrive sotto belli ma fallaci colori; e (gloria suprema per un'isola) Shakespeare vi ha collocato la scena della sua Tempesta (...) Almeno così dicono alcuni commentatori inglesi la cui versione è, si comprende, quella da me caldeggiata. E un aviatore che una volta vi è passato sopra mi ha detto che sembrasse un paesaggio lunare!» (Vitello, 1987: 293).

⁷⁹ Lampedusa comença el capítol V amb aquestes paraules: «El poble natal del pare Pirrone era rústic: havia nascut a San Cono, que avui, degut a l'autobús, és quasi una barriada de Palermo, però fa un

príncep astrònom. D'altra banda l'autèntic *San Cono* té tradicionalment la fama de ser un lloc amb dedicació herbolària i homeopàtica,⁸⁰ la qual cosa surt reflectida en el mateix capítol amb l'herbolari don Pietrino, l'home d'honor.⁸¹

Don Fabrizio, en el capítol VI, pensa en <<la tomba familiar, als Caputxins>>, mentre reflexiona, en silenci, amb la seva mort. Lampedusa ho aprofita per esmentar, encara que de passada, el cementiri als Caputxins.⁸² En realitat, tant el cementiri com el costum que s'anomena, existiren; Es tracta del <<cimitero dei Capuccini>> a Palermo, sota l'església que duu el mateix nom i que funcionà com a tal entre el 1621 i el 1881. A semblança d'unes catacombes, encara avui ofereix un espectacle desconcertant als ulls de qui el visita.⁸³

En *El Guepard* es descriu la magnificència i la grandesa de les cases dels aristòcrates, de tal manera que aquesta grandesa assumeix la dimensió de mite, sobretot pel culte a la bellesa. Escriu Lampedusa: <<La riquesa, amb segles d'existir, s'havia convertit en ornament, en luxe, en plaer: sols en això.>> (*El Guepard*, II/93: 475). S'hi veu la predilecció pels grans salons, la constant exaltació pictòrica de la decoració, dels frescos i dels estucs. Recordem les descripcions del saló de Vil.la Salina, del palau de Donnafugata, i del saló de ball i del *buffet* del palau Ponteleone. Moltes d'aquestes descripcions responen a la realitat familiar, a la grandesa de viure en aquestes cases senyorials, però hi hem d'entreveure també la complicitat de la ficció literària.

segle era un llogaret que pertanyia, per dir-ho així, a un sistema planetari propi, lluny com estava, a quatre o cinc hores del sol palermità.” (*El Guepard*, V/1: 1). De fet, l'autèntic Francesco Saverio Pirrone nasqué a Palermo el 15-6-1810 (Vitello, 1987). Sciascia, per la seva part, observa que “San Cono, paese in provincia Catania, quasi al confine con la provincia di Enna, distante da Palermo non meno di venti ore-carretto, è stato avvicinato alla capitale (...).” (Sciascia, 1962: 12)

⁸⁰ Segueix observant Sciascia (1962: 12): “Ma forse nella memoria del Tomasi agì anche un elemento più intrinseco: il fatto che San Cono ha fama di paese dedito a medicina erboristica e omeopatica, a pratiche magiche, a 'fatture'; e quindi il personaggio di don Pietrino l'erbuario, che sotto la luna nuova va a raccogliere il rosa-marino sulle rocce.”

⁸¹ Lampedusa escriu: “-I aquest senet, aquest estramoni, aquestes herbes santes fetes pel Senyor les vaig a recollir jo a la muntanya, i amb les meves pròpies mans, ploqui o faci sol, els dies i les nits que toca. Les faig assecar al sol, que és de tots, i en faig pols amb un morter que era del meu avi.” (*El Guepard*, V/17: 50); i encara: “Sols quedà l'herbolari que aquell vespre no se n'anava a jeure perquè era lluna nova i havia d'anar a recollir romani al pedregar dels Piettrazzi.” (*El Guepard*, V/21: 72)

⁸² El narrador, que coneix els pensaments de don Fabrizio, diu: “D'això passà a pensar que calia fer algunes reparacions a la tomba familiar, als Caputxins. llàstima que ja no fos permès penjar allà pel coll els cadàvers dins la cripta i veure'ls momificar-se poc a poc: ell hauria fet una magnífica figura sobre aquella paret; gran i llarg com era, espantaria les jovenetes amb el somriure rígid del semblant apergaminat i el llarguíssim pantaló de *piqué* blanc.” (*El Guepard*, VI/55: 235)

⁸³ “è costituito -escriu Vitello- da una grande rete di lunghi corridoi sotterranei ben ventilati, con filari di cadaveri (circa settemila) di notabili ed ecclesiastici mummificati e vestiti di tutto punto, appesi lungo le pareti.” (Vitello, 1987: 291).

Bibliografia.

ALICATA, M. (1959): "Il principe di Lampedusa e il Risorgimento siciliano". *Il Contemporaneo*. II.12. pp. 11-23.

ARAGON, L. (1959/1995): "Un grand fauve se lève sur la littérature: Le Guépard" [Trad. it. "Una belva rampante: Il Gattopardo"]. Dins M. BERTONE. *La scrittura e l'interpretazione. Tomasi di Lampedusa*. Palermo: Palumbo. pp. 209-212.

__ (1960): "Le Guépard et la Chartreuse". *Les lettres françaises*. Febrer. (Trad. italiana "Il Gattopardo e la Chartreuse". *Rinascita*. Març.

BANTI, A. (1959/1961): "Il 'caso' del 'Gattopardo'". *Opinioni*. Milano: Il Saggiatore. pp.187-195.

BARZINI, L. JR. (1973): *L'Antropometro italiano*. Milano: Mondadori.

BASSANI, G. (1958/1983): "Pròleg de la 1a edició italiana". Dins G. Tomasi di Lampedusa. *El Guepard*. Trad. de Ll. Villalonga. Barcelona: Bruguera.

__ (1961): *Prefazione*. G. TOMASI DI LAMPEDUSA. *I racconti*. Milano: Feltrinelli. pp. 7-13.

BERTONE, M. (1995): *La scrittura e l'interpretazione*. Palermo: Palumbo.

BLASUCCI, L. (1959): "Il Gattopardo". *Belfagor*. Gener. pp.117-121.

BO, C. (1958): "La zampata del Gattopardo". *La Stampa*. Novembre. pp. 15-18.

BOBBIO, N. (1944): *La filosofia del Decadentismo*. Torino: Bollati Boringhieri.

BOBBIONI, M. (1992): *L'abito fa il personaggio*. Palermo: Luchetti Editore.

BOCELLI, A. (1959/1977): *Letteratura del Novecento*. Caltanissetta-Roma: Sciascia. pp. 332-337.

BUZZI, G. (1972): *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*. Milano: Mursia.

CARDONA, C. (1987): *Lettere a Licy. Un matrimonio epistolare*. Palermo: Sellerio editore.

CASSIERI, G. (1984) "Lettere di Lampedusa a Guido Lajolo: marzo 1956 - gennaio 1957". *Espresso*.8-1-1984.

COLQUHOUN, A. (1963): "The Lair of the Leopard". *The Atlantic Monthly*. Febrer del 1963.

FELCINI, F. (1969): *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Dins A.A.V.V. *Letteratura italiana. I contemporanei*. Vol. III. Milano: Marzorati. pp. 249-266.

FORSTER, E. M. (1960): "A Prince's Tale". *Spectator*. 11. pp. 15-18.

FULCO [Santostefano della Verdura] (1977): *Estate felici. Un'infanzia in Sicilia*. Feltrinelli: Milano. [Cit. dins A. VITELLO (1987): *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Palermo: Sellerio editore.]

GUSTÀ, M. (1988): "El mite de Bearn". Dins M. de Riquer, A. Comas i I. Molas *Història de la Literatura Catalana*. 11. pp. 138-148. Barcelona: Ariel.

LAMPEDUSA, G. T. di (1926): "Paul Morand". *Le Opere e i Giorni*. 5. pp. 15-21.

___ (1926): "W. B. Yeats e il Risorgimento irlandese". *Le Opere e i Giorni*. 11. pp. 36-46. Genova.

___ (1927): "Una storia della fama di Cesare". *Le Opere e i Giorni*. 4. pp. 17-32.

___ (1958): *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli.

___ (1977): *Lezioni su Stendhal*. Palermo: Sellerio.

___ (1979): *Invito alle Lettere francesi del Cinquecento*. Milano: Feltrinelli.

___ (1969/1983): *Il Gattopardo. Edizione conforme al manoscritto del 1957*. Milano: Feltrinelli.

LANZA TOMASI, G. (1969/1983): "Premessa". Dins G. TOMASI DI LAMPEDUSA (1969/1983): *Il Gattopardo. Edizione conforme al manoscritto del 1957*. Milano: Feltrinelli.

MASI, G. (1996): *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Milano: Mursia.

MONTALE, E. (1958): "Il Gattopardo". *Corriere della Sera*. Dicembre.

MORAVIA, A. (1963): "L'erede rosso del Gattopardo" *L'Espresso*. 7.

ORLANDO, F. (1962/1996): *Ricordo di Lampedusa / Da distanze diverse*. Torino: Bollati Boringhieri.

PAGLIARA-GIACOVAZZO, M. (1983): *Il <<Gattopardo>> o la metafora decadente dell'esistenza*. Lecce: Milella.

PAMPALONI, (1959): "Il Gattopardo (o anche: "les lendemains qui ne chanten pas")". *Comunità*. Febrer. pp. 78-85.

SALVESTRONI, S. (1973/1979): *Tomasi di Lampedusa*. Firenze: La Nuova Italia.

SAMONA, G.P. (1974): *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*. Firenze: La Nuova Italia.

SCIASCIA, L. (1979): "E il momento di rileggere il Gattopardo". *Epoca*. núm 1476. Gener. pp. 12-16.

__ (1960): "In cerca di Gattopardi". *Galleria*. Abril. pp. 29-30.

__ (1962): "Gli ozi di San Cono". *Nuovo Mezzogiorno*. Desembre. pp. 18-25.

SPINAZZOLA, V. (1961): *De Roberto e il verismo*. Milano: Feltrinelli.

VILLALONGA, LI. (1962/1983): *El Guepard*. Barcelona: Bruguera. [trad. cat.; Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA (1958): *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli].

VITELLO, A. (1987): *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Palermo: Sellerio editore.

VITTORINI, E. (1959): "Scrivo libri ma penso ad altro" (intervista). *Il Giorno*. 24.

ESTUDI ANNEX II. ESTUDI NARRATOLÒGIC DE *EL GUEPARD*.

La veu lleugerament de nas del nebot posseïa tal gràcia juvenívola que era impossible enfadar-se. Però potser era permès mostrar-se estranyat. (El Guepard, I/81: 382)

E.A.II.1. Llengua i estil de Lampedusa.

El caràcter i el contingut de la novel·la, històric i sentimental, condiciona l'estil de la narració. El text està impregnat d'una terminologia sensitiva; utilitza una gran quantitat de figures retòriques, entre les quals abunden els paral·lelismes, oposicions, metàfores, metonímies, símbols, oxímorons, etc.

L'estil ve determinat per la presència d'un narrador omniscient que coneix fins els més íntims pensaments dels protagonistes, de gran intensitat dramàtica en moltes ocasions, sobretot en aquelles que fan referència als sentiments del príncep i de Concetta.

Montale (1958) se sorprèn perquè el llibre 'nel succedersi dei singoli episodi non è sempre armonioso e proporzionato', ja que s'imagina per aquesta obra una dimensió més extensa que la que ens ofereix Lampedusa, i, tenint la impressió de trobar-se davant una síntesi, la considera 'una riduzione (...) tutta mentale, interna' del 'romanzo-fiume che dal Lampedusa non fu mai scritto' (Bertone, 1995: 93).

De Robertis (1959, 1962) és un dels primers crítics en tractar, encara que breument, l'estil i el llenguatge de Lampedusa en qui hi veu "finezza d'arte (...) senza nessuna di quelle sforzature espressioniste (de llenguatge), pur ragguardevoli, che ebbero, e continuano ad avere, libero corso ai nostri tempi." (Bertone, 1995: 325), un "linguaggio nativo, nuovo, splendente (che proprio dà luce)" marcat per les característiques de "vivacità di espressione, forza, armonia (i) dono di poesia" (Bertone, 1995: 328).

Dal Sasso (1959; dins Bertone, 1995: 104), en canvi, hi veu un llibre incapaç de suscitar emocions, "privo di quella tensione espressiva, linguistica, formale, di sintassi, di ricerca (...)".

Pagliara-Giacovazzo (1983) i Bertone (1995), entre d'altres, en destaquen sobretot la ironia i l'humor, trets característics de tota la seva obra.

E.A.II.1.1. Qüestions lèxiques.

El llenguatge utilitzat per Lampedusa en *El Guepard* és culte, elegant i acurat. L'autor, membre d'una família de l'alta aristocràcia, posa de manifest la seva àmplia formació humanística utilitzant en el procés creador de la seva novel·la una sèrie d'elements lèxics i frases fetes pertanyents al llatí i a altres llengües. En aquest apartat hem fet una classificació de tots ells agrupant-los segons els camps associatius a què pertanyen.

1. termes en llatí.

a) alguns concernents al llenguatge de la litúrgia (les primeres paraules del llibre <<*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen*>> (*El Guepard*, I/1: 1); <<*Dorazio-cridà el pare Pirrone. Era una abreviació del 'Dei Gratias (agamus)' que servia als sacerdots per sol·licitar el permís d'entrada.* (*El Guepard*, V/62: 292); <<*De profundis* (*El Guepard*, I/22: 71); <<*Te Deum* (*El Guepard*, II/38: 139); <<*Gloria Patri* (*El Guepard*, VIII/14: 43); <<*Salve Regina, Mater misericordiae*>> (*El Guepard*, I/152: 806); <<*laticlavi* (vestit de púrpura dels senadors romans) (*El Guepard*, IV/176: 734).

b) frase bíblica: <<*Veni, sponsa, de Libano*>> (*El Guepard*, IV/19: 48).

c) llenguatge jurídic-administratiu: <<*Ferdinandus Dedit* (*El Guepard*, I/42: 191); <<*semper purus* (*El Guepard*, 138: 656); <<*ad limina Guepardorum* (*El Guepard*, IV/54: 190); <<*missus domini* (*El Guepard*, 122: 501); <<*misto*>> i <<*mero*>> (*El Guepard*, I/93: 473).

d) proverbis: entre d'altres, <<*Non olet (...) non olet (...) optime foeminam ac contubernium olet*>> (*El Guepard*, III/103: 379); <<*senatores boni viri, senatus mala bestia*>> (*El Guepard*, IV/150: 616); <<*ad maiorem gentis gloriam*>> (*El Guepard*, V/33: 117); <<*Fata crescunt*>> (*El Guepard*, V/34: 118).

e) altres: *pater familias* (*El Guepard*, I/44: 197); *vulgus* (*El Guepard*, IV/45: 171); *agricola pius* (*El Guepard*, II/83/ 399); *debellatio* (*El Guepard*, VIII/9: 26); *lapsus* (*El Guepard*, 67: 228); <<*formosissima et nigerrima*>> (*El Guepard*, IV/47: 160); etc.

2. termes en francès.

La llengua francesa era considerada com una llengua de distinció i una marca d'estatus de les famílies benestants, especialment l'aristocràcia octocentista. Com exemple d'això, el príncep de Salina, a la novel·la, pensa en francès en algunes situacions:

<<*Ce sont leurs affaires, après tout*>>, pensà en francès, com solia fer-ho quan les seves meditacions s'entestaven a esser desvergonyides>>) (*El Guepard*, II/77: 364)

El príncep llegeix en francès.

[don Fabrizio] començà la lectura del 'Journal des Savants': les dernières observations de l'Observatoire de Greenwich présentent un intérêt tout particulier...>> (*El Guepard*, I/98: 493)

També recorda uns versos en francès:

<<...*donnez-moi la force et le courage/de contempler mon coeur et mon corps sans dégoût.*>> (*El Guepard*, I/76: 356)

I explica de Tancredi que era estimat per la duquesa de Sanqualchecosa perquè deia que sabia contar <<*les petits riens*>> (*El Guepard*, IV/24: 64).

La senyoreta Dombreuil, com a senyoreta de companyia -anomenada també la <<*gouvernante*>> francesa (*El Guepard*, II/6: 29)-, quan parla, ho fa en francès, ja que una de les seves tasques a la casa és ensenyar francès a les senyorettes Salina.

-Mon Dieu, mon Dieu, c'est pire qu'en Afrique!- (*El Guepard*, II/6: 30);

-Tancredi, Angèlica. où êtes-vous?- (*El Guepard*, IV/152);

-Tancredi, Tancredi, pensons à la joie d'Angelicà- (*El Guepard*, IV/43: 140);

-Angelicà, Angelicà, pensons à la joie de Tancredi.- (*El Guepard*, IV/20: 51);

-Tancredi, Angelicà, ou êtes-vous? (*El Guepard*, IV/80: 316)

-mais, Angelicà, est-il Dieu possible de se mettre dans un tel état!-(*El Guepard*, IV/106: 411)

L'escriptor utilitza mots en francès relacionats amb diferents temes i àmbits:

a) gastronomia: *potage; demi-glacé, glacé* (*El Guepard*, II/107: 502); *ragoût* (*El Guepard*, V/9: 20); *buffet* (*El Guepard*, VI/69: 335); *chablís* (*El Guepard*, II/111: 520); *consommé* (*El Guepard*, VI/72: 344); *Monte Bianchi, beignets Dauphin, babà, profiteroles, parfaits, Mont-Blanc, xampanyes* [champagne] (*El Guepard*, VI/73: 348); *foie-gras* (*El Guepard*, VII/31: 151).

b) indumentària: *gilé* (*El Guepard*, I/88: 447); *redingot* (*El Guepard*, III/115: 449); *piqué* (*El Guepard*, VI/56: 238); *mordoré* (*El Guepard*, VI/2: 8); *moiré* (*El Guepard*, VIII/10: 28); *capote* (*El Guepard*, VIII/42: 178); *tournure* (*El Guepard*, VII/49: 252); *peluche* (*El Guepard*, VIII/3: 8); *trousseau* (*El Guepard*, VIII/34: 143).

c) cosmètica: *bouquet à la Maréchale* (*El Guepard*, VI/64: 294).

d) mobiliari: *peluches* (*El Guepard*, VII/23: 108); *pouf, vermeil* (*El Guepard*, VI/69: 336); *tables à thé* (*El Guepard*, VI/71: 342).

e) mitjans de locomoció: *coupé* (*El Guepard*, I/65: 291).

f) jardineria: *roses Paul Neyron* (*El Guepard*, I/18: 58).

g) oficis: *retre i pompier* (*El Guepard*, V/38: 133).

h) col.loquialismes: <<*mon chate, mont singe blond*>> (*El Guepard*, I/74: 345).

i) altres: *bon souvenir* (*El Guepard*, VIII/84: 370); *petit maître* (*El Guepard*, II: 381); *la grande Catherine* (*El Guepard*, VIII/10: 29); *Journal des Savants* (*El Guepard*, I/98: 493); <<*les petits riens*>> (*El Guepard*, IV/138).

3. termes en anglès.

La seva presència en *El Guepard* és bastant escassa. No obstant això, destaquem els termes següents:

a) jocs i espectacle: *gag* (*El Guepard*, IV/14: 34); *whist* (*El Guepard*, IV/132: 523); *hubbers* (*El Guepard*, IV/132: 524).

b) persones: *squire* (*El Guepard*, IV/186: 782); *snobs* (*El Guepard*, III/86: 316).

c) animals: *mops*, *pointer* (*El Guepard*, VII/42: 216).

d) cosmètica: la loció de <<*Lemo-liscio* (Lime-Juice)*d'Akinson*>> que la portaven a caixes des de Londres (*El Guepard*, III/114: 448).

e) gastronomia: *cocktail* (*El Guepard*, VIII/32: 134).

Don Fabrizio dona mostres de conèixer i saber parlar l'anglès amb la seva resposta als oficials de la marina britànica:

<<They are coming to each us good manners (...) But they won't succeed, because we are gods>> (*El Guepard*, IV/182: 765)

4. termes en alemany.

Apareix el nom d'una revista alemanya sobre astronomia que el príncep pren quan es dirigeix al seu despatx per parlar amb Sedara.

<<*Blätter des Himmelsforschung*>> (*El Guepard*, III/115: 452)

5. termes i referències dialectals.

Tenint en compte que treballem a partir d'una traducció, no podem detectar moltes de les paraules dialectals que apareixen al text original en italià. No obstant, trobem paraules com *sorci* (agents de policia (*El Guepard*, II/15: 64), i *tari* (moneda siciliana (*El Guepard*, III/93: 335)). El mateix Lampedusa fa referència a trets dialectals fonètics: (del camarlenc de servei <<el menava xerrant pels colzes, amb el bicorni sota el braç i les més fresques vulgaritats napolitanes als llavis>> (*El Guepard*, I/28: 102); i del Rei <<El seu accent napolità superava de molt el del camarlenc>> (*El Guepard*, I/32: 114); una reflexió de don Fabrizio sobre la unitat nacional <<No resultaria el mateix? Dialecte toscà en lloc de napolità. I res més>> (*El Guepard*, I/39: 167); quan don Fabrizio es dirigeix als pagesos per cobrar els

<<carnaggi>> <<Els Príncep els parlà amb cordialitat i, en el seu estilitzadíssim dialecte s'interessà per la família, pel bestiar i per l'estat de les collites>> (*El Guepard*, I/140: 718); la cadència àrab d'algunes cançons que es canten a Sicília, com l'adaptació de la cançó popular piemontesa <<Entre els paperots i la polsina aixecada pel vent, cantaven algunes estrofes de la <<Bella Gigougin>> transformada en cadència àrab, com li cal a qualsevol melodia fugaç que vulgui imposar-se a Sicília>> (*El Guepard*, III/58: 197); i l'adaptació del nom anglès de la loció de cabell de don Fabrizio:

<<S'untà els cabells amb *Lemo-liscio* (Lime-Juice) d'Akinson, una loció espessa i blanquinosa que li enviaven a caixes des de Londres i el nom de la qual sofria la mateixa deformació ètnica de les cançonetes>>. (*El Guepard*, III/114: 448)

També els motius *Peppe Mmerda*, amb la geminació de la p i la m (*El Guepard*, III/101: 368); i *Nicilina* per Angelina (*El Guepard*, V/77: 381); i fins i tot l'apreciació "*Pensava en sicilià: <<Nosaltres tenim el blat i això ens basta. Tota la resta són històries.>>*" (*El Guepard*, IV/28: 81).

6. termes del llenguatge psicoanalític.

Entre d'altres, destaquem el mateix nom de *Freud* (*El Guepard*, III/68: 228), *inconscient* (*El Guepard*, II/29: 105), *histèria* (*El Guepard*, I/52: 238), etc.

7. termes religiosos.

Trobem en *El Guepard* infinitat de referències al cristianisme i a l'Església catòlica, d'acord amb el rerafons cultural de l'època decimonònica que contextualitza l'obra. Entre d'altres, destaquem: *Rosari* (*El Guepard*, I/1: 3); *Misteris Gloriosos i Dolorosos* (*El Guepard*, I/1: 4); *missa* (*El Guepard*, VIII/2: 5); *missal* (*El Guepard*, I/8: 31); *Jesucrist Nostre Senyor* (*El Guepard*, VIII/13: 38); *Jesús Maria* (*El Guepard*, I/71: 323); *el senyal de la Creu* (*El Guepard*, III/116: 452); - *Dissabte m'ha de confessar dos pecats* (*El Guepard*, I/130: 672); *Escola de Paleografia Vaticana* (*El Guepard*, VIII/); *Monsenyor Vicari General de l'Arxidiòcesi de Palermo* (*El Guepard*, VIII/3: 7); *cardenal arquebisbe* i *Arquebisbat* (*El Guepard*, VIII/4: 12); *Príncep de l'Església* (*El Guepard*, VIII/73: 312); *capella* (*El Guepard*, VIII/2: 5); *Jesuïta* (*El Guepard*, I/127: 656); *capellà* (*El Guepard*, VIII/); *sacerdot* (*El Guepard*, VIII/4: 10); *Cúria* (*El Guepard*, VIII/5: 14); *Santa Església* (*El Guepard*, I/128: 659); *Santa Mare Església* (*El Guepard*, VIII/11: 32); *Pare Sant* (*El*

Guepard, VIII/13: 40); *Papa* (*El Guepard*, VIII/14: 40); *Pius X* (*El Guepard*, VIII/14: 41); *devot* (*El Guepard*,); *Déu* (*El Guepard*, VII/41: 208); *reliquia* (*El Guepard*, VIII/24: 94); *Viàtic* (*El Guepard*, VII/34: 169); *Sant Viàtic* (*El Guepard*, VII/10: 48); *Sant Sacrifici* (*El Guepard*,); *sants* (*El Guepard*,); *Santo Spirito* (*El Guepard*, IV/111: 437); etc.

8. referències culturals.

a) literatura: autors literaris: *Dickens*, *Elliot*, *George Sand*, *Flaubert*, *Dumas*, *Balzac* (*El Guepard*, IV/35: 103); *France*, *Bourget*, *D'Annunzio*, *Serao* (*El Guepard*, VIII/47: 202); moviment literari del romanticisme: l'estil d'escriure de Tancredi <<*Després d'aquesta pàgina, respecte a la qual convé no oblidar que aleshores el romanticisme estava en el seu ple*>> (*El Guepard*, III/23: 63); la lectura de la novel·la <<*Angiola Maria*>>, de Giulio Carcano (1812-1884), publicada el 1839 (*El Guepard*, IV/38: 112); els <<*Cants d'Alcardo Aleardi*>> (*El Guepard*, IV/58: 228); els versos en francès del poema LXXXVIII de *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire: <<Un voyage à Cythère>>: <<...donnez-moi la force et le courage/de contempler mon coeur et mon corps sans dégoût.>> (*El Guepard*, I/76: 356).

b) música: referències a Giuseppe Verdi: l'òpera *Don Giovanni* (*El Guepard*, VIII/57: 254), *el carnaval de Venècia* (*El Guepard*, VIII/86: 336), l'ària *Amami, Alfredo* de 'La Traviata' (*El Guepard*, II/40: 149) que toca don Ciccio Tumeo a l'òrgan de l'església, i el cor de 'La Traviata' *Som gitanetes* que toca la banda municipal a l'arribada dels prínceps a Donnafugata (*El Guepard*, II/31: 118) tocada per la banda municipal de Donnafugata; referències a Vincenzo Bellini, amb l'ària de l'òpera 'La Somnanbula': <<I va ésser magnífic veure Carolina al piano acompanyant el general qui, en homenatge a Sicília, s'havia arriscat a cantar <<Us torno a veure, llocs encisadors>> (*El Guepard*, II/21: 82); algunes estrofes de la <<*Bella Gigugiu*>>, cançó popular piemontesa: <<*Entre els paperots i la polsina aixecada pel vent, cantaven algunes estrofes de la <<Bella Gigugiu>> transformada en cadència àrab, com li cal a qualsevol melodia fugaç que vulgui imposar-se a Sicília*>> (*El Guepard*, III/58: 197).

c) pintura: el quadre <<*Mort del Just*>> de Greuze (*El Guepard*, VI/53: 222), una *Madonna d'Andrea del Sarto* (*El Guepard*, I/30: 108); *Madonna de Pompeia* (*El Guepard*, VIII/27: 109); *Madonna del Dolci* i

la [Madonna] del Granduca (*El Guepard*, VI/27: 118); *Mirabeau* (*El Guepard*, IV/139).

d) arquitectura: referències a *Maruglia* i *Serenario* (*El Guepard*, III/140: 556), mots que, en ser pronunciats per don Calogero Sedara, es degeneren en *Maruggia* i *Sercenario* (*El Guepard*, III/146: 589).

9. referències mitològiques.

Entre d'altres, s'esmenten: *Nàiades, Tritons, Amfitrite, Neptú* (*El Guepard*, II/78: 368); *Vulcà, Júpiter, Mart, Venus, Perseu, Andròmada* (*El Guepard*, I/39: 133); <<la siracusana orella de Dionís que permet escoltar el més lleuger sospir a cinquanta metres de distància>> (*El Guepard*, VIII/38: 160), <<Arquidam o un Filostrat>> (III/101); *Pal.las, Ulisses, Bona Criança* (*El Guepard*, III/120: 466); i una al·lusió a les infidelitats matrimonials de Venus, esposa de Vulcà i amant de Mart [*don Fabrizio*] *advertí que el Vulcà del sòtil s'assemblava un poc a les litografies de Garibaldi que havia vist a Torí. Somrigué. <<Un Banyut>>>* (*El Guepard*, I/151: 798); *Hèrcules Farnese* (*El Guepard*, IV/59: 249); l'illa de *Citèrea*, consagrada a Venus (*El Guepard*, IV/77: 307).

E.A.II.1.2. Qüestions narratives.

E.A.II.1.2.1. Ritme de la prosa.

La prosa de Lampedusa té un ritme particular; aquest ritme s'aconsegueix repetint amb freqüència una estructura de tres unitats lèxiques, i més.

<<Giovanni, el fill segon, el més estimat, el més esquiú>> (*El Guepard*, I/46: 207)

L'autor usa amb freqüència els substantius, els adjectius, el substantiu-adjectiu (<<modèstia virginal, altivesa neoaristocràtica i gràcia juvenívola>> (VI/22: 98)); adverbi-adjectiu o adjectiu-adverbi.

[les filles de cosins germans eren] increïblement baixes, inversemblantment verdoses, insuportablement xafarderes. (*El Guepard*, VI/33: 137).

No obstant aquest ritme, en alguns casos aquest es perd o es fragmenta en la traducció catalana.¹

<<[don Fabrizio era considerat] bon cavallista, caçador incansable i 'aficionat a les senyores'"medianamente donnaiole" (*El Guepard*, VI/37: 159)

També és destacable la utilització d'abundants adjectius qualificatius, a vegades seguits, qualificant un sol nom:

[don Onofrio Rotolo era] petitíssim, vellíssim, barbudíssim>> (*El Guepard*, II/45: 172)

[don Fabrizio entrà a] la biblioteca petita, silenciosa, il.luminada i buida. (*El Guepard*, VI/52: 214)

No és que fos gras, era immens i fortíssim. (*El Guepard*, I/9: 32)

E.A.II.1.2.2. Recursos epistolars.

Una dels recursos narratius que utilitza Lampedusa consisteix en presentar contextos situacionals determinats per mitjà de les cartes. En *El Guepard* apareixen un total de set cartes. Algunes d'aquestes cartes formen part integrant del text de la novel·la. En altres casos, l'autor només s'hi refereix, sense escriure'n el text.

a) Les cartes de Giovanni.

Amb les cartes de Giovanni, l'autor utilitza la tècnica narrativa de la comunicació indirecta: el propi narrador informa del contingut de les mateixes. Don Fabrizio es refereix a la primera d'elles en el capítol I, quan assegut a taula es recorda del fill que viu a Londres. L'autor utilitza la referència a la carta com a recurs per parlar del fill absent.

Feia dos anys que en faltava un, Giovanni, el fill segon, el més estimat, el més esquiú. Un bon dia desaparegué de casa i fins al cap de dos mesos, que escriví des de Londres, no se sabé res d'ell. En la carta es disculpava fredament per l'ansietat ocasionada, deia que la seva salut era bona i manifestava preferir la modesta vida d'encarregat d'un magatzem de carbons a l'existència massa cuidada (volia dir encadenada) entre els familiars a Palermo. (*El Guepard*, I/46: 207)

En el capítol VII, el narrador torna a fer referència a les cartes de Giovanni, sense reproduir-ne tampoc el text. Aquestes apareixen com un record en el pensament de don Fabrizio agonitzant. Les cartes arribaven cronèmicament cada dos

¹ En la seva traducció al català, Villalonga (1962/1983) utilitza els termes <<aficionat a les senyores>> (*El Guepard*, VI/37: 159), trencant el ritme característic de la prosa de Lampedusa: <<ottimo cavallerizzo, infaticabile cacciatore e medianamente donnaiole>>.

anys, informant-los de les seves activitats. Una d'elles anava dirigida a la seva mare, la princesa Stella, i arribà després de la mort d'aquesta.

Hi havia els fills, és cert. Els fills. L'únic que se li assemblava, Giovanni, no era allà. Cada parell d'anys li enviava records des de Londres. Ja havia deixat el carbó i comerciava amb brillants; després de morta Stella arribà per a ella una carta breu i un paquetet amb una polsera. Aquell, sí. També havia <<festejat la mort>>; i amb l'abandó de tot havia organitzat per a si aquesta mica de mort que és possible tenir sense deixar de viure. (*El Guepard*, VII/28: 132)

b) *La carta de Màlvica a don Fabrizio.*

La carta fa referència a un important succés polític que contextualitza el temps històric de l'obra. Es reproduïx el text en la seva integritat. La carta produeix una reacció d'hilaritat en don Fabrizio, i serveix per caracteritzar psicològicament ambdós personatges.

Estimat Fabrizio: T'escric en un estat de postració indescriptible. Llegeix les terribles noves que duu el periòdic. Els piemontesos han desembarcat i estam perduts. Aquesta nit tota la meua família i jo ens refugiarem dins els vaixells anglesos. Hauries de fer el mateix. Si et sembla faré que et reservin lloc. Que el Senyor protegeixi el nostre estimat rei. Una abraçada. Ciccio. [don Fabrizio] Es ficà la carta a la butxaca i rigué de bona gana. Pobre màlvica, sempre havia estat un conill. No havia comprès res i ara no feia més que tremolar, deixant el palau en mans dels criats. Aquesta vegada sí que el trobaria buit. (*El Guepard*, I/148: 770)

c) *Les cartes de Tancredi.*

c.1.) *a don Fabrizio.*

La tècnica que utilitza l'autor és mixta: alterna la citació de breus frases del text amb un comentari del narrador, qui ens informa del contingut de les cartes així com de la reacció de don Fabrizio amb la lectura de les mateixes.

Tancredi havia partit feia devers un mes i era a Caserta, instal·lat en els apartaments del seu rei. D'allà estant escrivia a don Fabrizio cartes que aquest llegia posant mala cara o rient, alternant, i que després guardava dins el calaix més secret del monumental escriptori. (*El Guepard*, III/94)

Una d'aquestes cartes destaca per la seva sumptuositat.

La tarda anterior, en efecte, la diligència que amb la caixa groc canari portava irregularment l'escàs correu de Donnafugata, li havia deixat una carta de Tancredi.

Ja abans d'ésser llegida proclamava la seva importància, escrita en sumptuosos fulls de paper setinat i amb l'harmoniosa observància dels <<gruixos>> descendents i els <<fins>> ascendents. Es notava que era la <<còpia en net>> de qui sap quants desordenats esborranys. (*El Guepard*, III/19: 53)

El jove Falconeri comunica al seu oncle el seu desig de casar-se amb Angèlica, i li prega que, com a tutor, demani la mà d'ella al seu pare. (*El Guepard*, III/21: 59). Aquesta carta serveix també per caracteritzar Tancredi i assenyalar els

llaços afectius que uneixen a ambdós personatges: es posa de manifest l'astúcia i intel·ligència lingüística del jove, qualitats que admira profundament don Fabrizio.

c.2.) *a Angèlica.*

El text recull el contingut íntegre de la carta. El jove li escriu de forma espontània, davant el seu oncle, sometent el text a l'aprovació d'aquest. Novament, la missiva serveix per caracteritzar el jove Falconeri: el seu enginy i intel·ligència lingüística.

Mentrestant, Tancredi escrivia:

<<Estimadíssima Angèlica: He arribat. Vinc per tu. Estic enamorat com un moix, però banyat com una granota, brut com un ca perdut i afamegat com un llop. Tot d'una que m'hagi rentat i em consideri digne de deixar-me veure per la bella entre les belles correré a trobar-te: dins dues hores. Salutacions als teus pares. A tu... res, per ara>>.

El text fou sotmès a l'aprovació del Príncep, que havia estat sempre un admirador de l'estil epistolar de Tancredi; rigué i l'aprovà plenament. (*El Guepard*, IV/49: 176)

d) *La carta del prefecte de Girgenti a don Fabrizio.*

L'autor no reproduïx el text de la carta. De totes maneres, sabem pel narrador que està escrita <<en estil molt cortès>>. L'estatus del remitent, així com el seu contingut, motiva la sorpresa de don Fabrizio. L'autor utilitza aquest procediment narratiu per desviar l'atenció vers un nou tema, com estratègia per rompre l'estructura lineal de la novel·la.

Un d'aquells dies don Fabrizio rebé una carta del prefecte de Girgenti redactada en estil molt cortès, en què li anunciava l'arribada a Donnafugata del cavaller Aimone Chevalley de Monterzuolo, secretari de la prefectura, que li exposaria un assumpte que interessava molt al govern. (*El Guepard*, IV/122: 500)

e) *La carta d'Angèlica a Concetta.*

L'autor transcriu el contingut textual de la carta. Tant la forma com el contingut de la missiva posen de manifest l'evolució psicològica del personatge d'Angèlica. Els seus cinquanta anys com a princesa de Falconeri han contribuït a polir les seves maneres i a augmentar el seu prestigi social.

<<Estimadíssima Concetta: He sabut la visita de Sa Eminència i estic molt satisfeta que s'hagin pogut salvar algunes relíquies. Potser aconseguiré que el senyor Vicari General digui la primera missa a la capella, novament consagrada. El senador Tassoni se'n va demà i es recomana el teu *bon souvenir*. Aniré aviat a veure't i mentrestant t'abraça amb afecte, juntament amb Carolina i Caterina, la teva Angèlica.>> (*El Guepard*, VIII/84: 367)

f) *La Carta de Carolina a Chiara*

L'autor omet totalment el text de la carta. L'acte d'escriure-la, ajuda tècnicament a completar la caracterització psicològica de la senyoreta Carolina com un personatge amb un comportament proper a la histèria.

Carolina havia anat a desfogar la seva ira en una carta a Chiara, la germana casada a Nàpols. (*El Guepard*, VIII/30: 125)

E.A.II.1.2.3. Paral·lelismes i oposicions estructurals.

En *El Guepard*, observem una sèrie de seqüències, distanciades entre si, que funcionen unes vegades en règim de paral·lelisme i unes altres en caràcter d'oposició, essent l'única diferència que els protagonistes no són els mateixos. Aquesta mateixa tècnica utilitza l'autor per a caracteritzar a determinats personatges. Donada la seva profusió, convinc que es tracta d'un tret estilístic de Lampedusa.

a) paral·lelismes.

El capítol I s'inicia amb el res del rosari, i es clou amb el mateix acte religiós. En ell observem varis exemples de paral·lelismes. L'audiència de don Fabrizio amb el Rei té el seu paral·lelisme en una altra seqüència posterior, en què don Fabrizio rep dos parcera que li vénen a pagar els *carnaggi*.

I mentre li responien que sí, que era dins l'habitació del costat, s'empegué una mica perquè el col·loqui havia estat una repetició de les audiències del rei Ferran. (*El Guepard*, I/140: 721)

El comportament del príncep és semblant al del Rei. Ambdós s'interessen per la família dels seus subordinats i ambdós presenten la mateixa cordialitat. Ambdós donen fe de la condició de superioritat.

En el capítol II, l'arribada del príncep a Donnafugata (*El Guepard*, II/31: 118), rebut amb tots els honors per tot el poble, té el seu paral·lelisme en el capítol V, en l'arribada del pare Pirrone a San Cono (*El Guepard*, V/7: 14), on també és rebut amb distinció per part de veïns i familiars. Tant l'un com l'altre fan una primera visita a l'església. Si a don Fabrizio li correspon resoldre l'enutjosa qüestió matrimonial entre la parella Tancredi-Angèlica, al pare Pirrone li correspon resoldre la mateixa qüestió entre la parella Santino-Angelina. Es dona el cas que ambdues noies duen el mateix nom. Els dos nois, Tancredi i Santino, persegueixen el mateix fi: resoldre la

seva situació econòmica per mitjà del matrimoni. En ambdues situacions hi ha un personatge de contrapunt: don Calogero Sedara i l'oncle Turi Pirrone. En ambdós casos, els personatges femenins cap de família, Stella i Sarina, tenen un comportament histèric, amb profusió de crits i llàgrimes.

També podem trobar alguns paral·lelismes entre l'entorn objectual construït i natural. S'estableix un paral·lelisme amb la representació de les figures masculines i femenines dels famosos canelobres de 'vermeil' del palau Ponteleone.

Una llarguíssima i estreta taula ocupava tot el fons, il·luminada pels dotze famosos canelobres de *vermeil* que l'avi de Diego havia rebut com a obsequi de la Cort d'Espanya al final de la seva ambaixada a Madrid; dretes damunt alts pedestals lluents, sis figures d'atletes i sis de dones, alternant, aguantaven damunt els caps l'armadura de plata daurada amb les flamerades de dotze candel·les. La perícia de l'artista havia expressat maliciosament la facilitat serena dels homes, la fatiga graciosa de les jovenetes en sostenir aquell pes desproporcionat. (*El Guepard*, VI/69: 336)

En aquestes figures es posa de manifest l'oposició de la força varonil amb la fragilitat femenina.

Existeix un altre paral·lelisme inqüestionable entre la imatge de don Fabrizio al bany i la famosa font d'Amfitrite.

(...) es trobava completament nu com l'Hèrcules Farnese i a més fumejant, mentre pel coll, els braços, l'estómac i les cuixes l'aigua li corria a rius com el Roine, el Rin, el Danubi i l'Adagi travessen i banyen les muntanyes alpines. (*El Guepard*, II/59: 249)

Des del fons de la via principal, que descendia entre bardisses altes de llorer i bustos anònims de deesses de marbre sense nas, se sentia la pluja dolça dels brolladors que tombava dins la font d'Amfitrite. Cap allà es dirigí, juvenil i desitjós de tornar-ho a veure. Vomitades pels caragols dels Tritons i les petxines de les Nàiades, pels nassos dels monstres marins, les aigües irrompien en filaments delicats, repiquetejaven damunt la superfície verdosa de la tassa, rebotaven, provocaven bombolles, escumes, ondulacions, tremolors, bassiots somrients. De la font, de les aigües, de les pedres verdes sorgia la promesa d'un plaer que mai no es podria convertir en dolor. A l'illot central de la gran tassa rodona, modelat per un cisell inexpert però sensual, un Neptú decidit i somrient atrapava una Amfitrite ansiosa: el llombrigol d'ella, humit, brillava al sol i seria niu, al cap de poc, de besades secretes dins les ombres aquàtiques. (*El Guepard*, II/78: 368)

Conflueixen la sensualitat de les dues escenes, el simbolisme de l'aigua, desbordant i fumejant, la nuesa dels cossos i la referència als mites.

b) oposicions.

L'autor descriu don Fabrizio en oposició a la seva muller Maria Stella. Els paràgrafs que descriuen a ambdós conjuges estan situats un seguit de l'altre. Primerament, l'autor descriu la princesa. Immediatament després, es centra en la

personalitat del príncep. Una dona ansiosa i arrogant, ella, un home orgullós, ferm i pausat, ell.

La nerviosa prepotència de la princesa féu caure bruscament el rosari dins la bossa brodada de jais mentre els seus ulls bells i inquietos miraven dissimuladament els fills, els servents i el marit tirànic, vers el qual el seu minúscul cos tendia inútilment en un afany de domini amorós. (*El Guepard*, I/7: 28)

Mentrestant el Príncep es posava dempeus: el seu pes de gegant feia tremolar el trespol i els ulls clars transparentaven per un moment l'orgull d'aquella passatgera confirmació de la seva sobirania damunt els homes i els edificis. Deixà el desmesurat missal vermell damunt la cadira que havien posat al seu costat mentre resaven, recollí el mocador en què s'havia agenollat i el malhumor li enterbolí la mirada quan veié de nou una taqueta de cafè que durant el desdejuní s'havia atrevit a desafiar la blancura immaculada del seu guardapit.

No és que fos gras; era immens i fortíssim (...) (*El Guepard*, I/8: 31)

Cal destacar també com a element d'oposició l'EF d'excitació de la princesa, i d'ira i orgull del marit, així com els TFs de tamany dels seus cossos: minúscul el d'ella, i immens el d'ell.

Els personatges de Concetta i Angèlica també presenten qualitats físiques i caracterials oposades. La descripció del físic de Concetta és limitadíssima; per contra, el narrador s'extén àmpliament en la descripció del físic d'Angèlica. Concetta representa la contenció, Angèlica la sensualitat. Davant un comentari obscè de Tancredi durant el sopar d'autoritats, les dues joves reaccionen de maneres oposades. Concetta es comporta com l'autèntica senyoreta que és a taula, en canvi Angèlica dóna mostres d'una diferent educació rebuda, de la seva falta de classe.

Angèlica reia mostrant les seves dents blanques de llop. La broma li semblava deliciosa. Aquella possibilitat d'estupre la torbava i li feia bategar les venes del coll (...). A casa seva, Angèlica havia sentit moltes paraules grolleres, però aquesta fou la primera vegada -i no la darrera- que es veié essent l'objecte d'un doble sentit lasciu. La novetat li agradà, la seva rialla pujà de to i es féu estrident. (*El Guepard*, II/116: 547)

Tots s'aixecaren de la taula. Tancredi s'escalà per recollir el ventall de plomes que Angèlica havia deixat caure. En incorporar-se veié Concetta amb la cara vermella i a punt de plorar. -Tancredi, aquestes coses tan lletges es diuen al confessor, no es conten a una taula de senyoretetes. Almenys si són com jo. I li girà l'esquena. (*El Guepard*, II/117: 557)

Mentre Angèlica repartia lloances, i Maria Stella criticava en un racó amb dues velles amigues i Concetta i Carolina gelaven amb la seva tímidesa els jovenets més cortesos (...) (*El Guepard*, VI/28: 121)

E.A.II.1.2.4. Anacronies.

El temps narratiu no transcorre de manera lineal en *El Guepard*, ja que hi ha salts temporals continuats, tant endavant com endarrera. Lampedusa infringeix la

cronologia, tal com ja ho feia Manzoni (Masi, 1996), evocant bàsicament esdeveniments passats. Sobretot ho fa quan el personatge està meditant. En tenim varis exemples concernents al personatge de don Fabrizio. En aquests casos, es desdibuixen els confins entre passat i present -talment com fem a la realitat quan recordem fets que ja han passat-, i es retorna al present. Entre d'altres, posem com exemple els records del soldat mort, l'audiència del Rei Ferran, el cortejament en va de Carriaghi amb Concetta, la carta de Tancredi i el consecutiu diàleg amb la muller, la jornada del Plesbicit, el viatge de Nàpols a Palermo. En aquest apartat, analitzarem el mecanisme d'aquests canvis temporals o *anacronies*, seguint la terminologia de Gérard Genette.

Les anacronies són les diferents formes de discordança entre l'ordre de la història i l'ordre del relat (Genette, 1966/1969; 1972/1989). Des d'aquest punt de vista, tota subversió de l'ordre rep el nom d'*anacronia*. Genette (1972/1989) proposa tenir en compte en el relat dos plans narratius: a) el relat primer o de base, que serveix de marc o suport a l'anacronia; i b) un altre de secundari, constituït per l'anacronia. Per tant, tota anacronia assumeix la forma d'un relat encaixat en un altre relat. En presentar la trama, el narrador omet, recalca, repeteix, comprimeix, distén, anticipa o retarda la informació amb la finalitat d'entretenir i de fer pensar el lector. Sovint, el text trenca amb l'estructura lineal de la narració i dóna pas a una varietat d'anacronies que l'autor conjuga àgilment. Unes vegades, aquestes es presenten sota la forma de retrospeccions, i unes altres d'anticipacions.

Genette (1972/1989) estudia la disposició temporal del discurs en relació a la cronologia de la història que planteja, atenent el fet que gairebé tot el relat altera la seqüència temporal dels fets narrats. Discrimina així, d'una banda, variacions de l'ordre temporal en les quals segments previs a la història en curs s'inserten en el present relatat -els anomenats retrospeccions o *flashbacks* i que Genette (1972/1989) denomina *analepsis*- i, d'altra banda, les anticipacions, que Genette (1972/1989) denomina *prolepsis*, les quals inserten en el discurs segments de la posterioritat de la història. En ambdós casos, el relat disloca i distancia esdeveniments que haurien d'aparèixer dins la mateixa seqüència.

E.A.II.1.2.4.1. Analepsi.

L'analepsi o retrospecció es produeix quan es trenca l'ordre cronològic successiu del relat principal per evocar fets esdevinguts en època anterior al moment en què es desenrotlla la història. Les analepsis poden agrupar-se bàsicament en *internes* i *externes*.

El fenomen de l'*analepsi interna* ocorre quan es fa referència a uns esdeveniments que se situen cronològicament en un estadi anterior al relat principal de forma que la retrospecció no implica una ruptura amb el tema tractat.

El fenomen de l'*analepsi externa* ocorre quan es fa referència a uns esdeveniments que se situen cronològicament fora del relat principal de forma que implica ruptura de tema.

Segons la seva amplitud, l'analepsi pot ser de curta o llarga duració. Segons la modalitat narrativa, l'analepsi pot classificar-se en: a) *autodiegètica*, quan el narrador ha viscut suposadament la història que conta com a protagonista, la qual cosa implica identificació; b) *heterodiegètica*, quan el narrador no ha viscut directament, com a personatge, la història que conta, la qual cosa implica objectivisme; i c) *homodiegètica*, quan el narrador és un personatge secundari que, com a tal, conta la història, la qual cosa implica distanciament.

Tenint en compte aquesta distinció, a continuació exposem alguns dels casos d'analepsi localitzats en *El Guepard*.

E.A.II.1.2.4.1.1. Analepsi interna.

a) analepsi interna de breu duració.

a.1) *autodiegètica*.

En el següent cas, la conversació sostinguda amb don Ciccio sobre la venda dels feus de l'Església fa que el príncep recordi una altra conversació sostinguda amb el pare Pirrone sobre el mateix tema. Es tracta d'un cas d'analepsi interna perquè la retrospecció no implica una ruptura amb el tema tractat.

Don Fabrizio recordà la conversa de mesos enrera amb el pare Pirrone a l'observatori banyat de sol. El que havia previst el Jesuïta, l'expoliació dels béns de l'Església, aviat seria un fet. (*El Guepard*, III/96: 347)

a. 2) *heterodiegètica*.

En el següent cas, el pare Pirrone narra una experiència que no visqué directament.

(...) i em consta que el príncep de Lascari no pogué dormir una nit perquè en un banquet de la Lloctinència no l'assegueren, per error, allà on l'hi tocava. (*El Guepard*, V/29: 97)

També és il·lustratiu el cas en què el príncep està informat que Pietro Russo, el capatàs de Vil·la Salina, li robà un carregament de llimones un temps enrera.

- ¿Com pot imaginar que jo amagui res a Vostra Excel·lència, que és com si fos el meu pare? -No obstant, feia tres mesos que havia amagat en el seu magatzem tres-centes canastres de llimones del Príncep, i sabia que ell no ho ignorava-. (*El Guepard*, I/106: 532).

a. 3) *homodiegètica*.

Dins el relat principal, es fa un salt enrera en el temps, introduint un relat secundari, per a posteriorment tornar al relat principal i continuar la història. Aquest és un dels recursos més utilitzats per Lampedusa en *El Guepard*.

En el següent cas, el personatge secundari, don Ciccio Tumeo, no trenca totalment amb el tema principal de conversació amb don Fabrizio. A rel d'una pregunta sobre don Calogero, don Ciccio es recorda de les xafarderies de la gent sobre la relació de la parella Tancredi-Angèlica, la qual cosa fa que parli amb prudència. Per haver-hi una connexió temàtica, considerem el cas com analepsi interna de curta duració.

A Tumeo li semblava que havia expressat prou clarament la seva opinió sobre el batlle i es disposava a contestar quan recordà alguns rumors que corrien respecte a la manera com don Tancredi mirava Angèlica i se sentí disgustat d'haver fet manifestacions tribunícies que segurament molestarien el Príncep, si el que es deia era veritat. (*El Guepard*, III/91: 328)

b) analepsi interna de llarga duració.

b.1) *autodiegètica*.

En un context interactiu al Monte Moreo, don Fabrizio pregunta a don Ciccio Tumeo sobre la família Sedara. Don Ciccio Tumeo, en la seva interacció amb el príncep, fa referència a un fet passat: el dia en què, d'amagat, va veure l'esposa de don Calogero -dona Bastiana- a l'església. Seguidament, don Ciccio Tumeo deixa el tema i reprèn el fil de la conversa amb el príncep.

-Excel·lència, la dona de don Calogero no l'ha vista ningú des de fa anys, excepte jo. No surt més que per anar a missa primera, a les cinc, quan no hi ha ningú. A tal hora no hi ha servei d'orgue, però jo una vegada em vaig aixecar a posta per veure-la. Dona Bastiana entrà acompanyada d'una criada i jo, amagat darrera un confessionari no podia veure gaire cosa, però la calor era tan forta que abans d'acabar la missa s'hagué de treure el vel negre de la cara. Paraula, excel·lència, que és bonica com el sol i no es pot censurar don Calogero si, una cuca molla com és ell, la vol tenir lluny de perill. Però fins a les cases millor guardades es trasllueixen les notícies: els criats xerren i sembla que dona Bastiana és una espècie d'animal: no sap de llegir, no sap d'escriure, no coneix el rellotge, quasi no sap conversar: una bella mula, voluptuosa i tosca. Tampoc no és capaç d'estimar la seva filla. Bona pel llit i res més.

Don Ciccio, que havia estat pupil de reines i seguidor de prínceps i estimava molt les pròpies senzilles maneres que considerava perfectes, somreia: havia trobat la manera de rescabalar-se un poc a costa de don Calogero -l'anihilador de la seva personalitat-.

-Per altra part -continua- no pot ser d'una altra manera (...) (*El Guepard*, III/97: 352)

Podem considerar també el cas en què Angèlica recorda algun aspecte del caràcter de Tancredi, aspecte que guarda una connexió temàtica amb el relat principal, és a dir, el tema de conversa que manté amb don Fabrizio i les senyoretes Salina prenent el te.

Don Fabrizio continuava exaltant el nebot. Impulsat per l'afecte, en parlava com d'un Mirabeau:

- Comença prest i comença bé -deia [don Fabrizio]-. Arribarà lluny.

El front sedós d'Angèlica s'inclinava, assentint. En realitat no pensava en la carrera política de Tancredi. Era una d'aquestes nombroses joves que consideren els esdeveniments públics com si tinguessin lloc a un univers a part i no imaginava que un discurs de Cavour pogués amb el temps, a través de mil petits engranatges, influir damunt la seva vida i canviar-la.

Pensava en sicília: <<Nosaltres tenim el blat i això ens basta. Tota la resta són històries.>>

(...)

- I a més, Angèlica, no saps encara com és de divertit Tancredi (...).

Que Tancredi fos divertit ja feia estona que Angèlica ho sabia; que fos capaç de revelar móns nous, no sols ho esperava sinó que tenia motius per sospitar-ho des del vint-i-cinc de setembre passat, dia del famós però no únic bes a l'ombra de la deslleial bardissa de llorers, que havia resultat en efecte molt més subtil i saborós, del tot distint d'aquell que fou considerat el seu únic exemplar, regalat per l'al.lotet del jardiner de Poggio a Cajano, feia més d'un any. Però a Angèlica li importava poc l'esperit i àdhuc la intel.ligència del promès, menys en tot cas del que importaven tals coses a aquell bon don Fabrizio, tan bo, realment, però també tan <<intel.lectual>>. Veia en Tancredi la possibilitat d'ocupar un bon lloc en el món noble de Sicília, món que ella considerava ple de meravelles, massa diferents de les que en realitat contenia, i hi veia també un bon company eròtic. Si, a més, era espiritualment superior, millor encara, però no ho considerava gaire important. Sempre es podria divertir. A més, allò eren pensaments pel futur. De moment, per espiritual o beneit que fos, l'hauria volgut sentir a la vora, acariciant-li el coll per davall les trunyelles, com ho havia fet una vegada.

- Déu meu, si ara pogués ésser aquí, entre nosaltres!

Exclamació que commogué tothom, fos per la seva evident sinceritat o per la ignorància en què quedaren dels seus motius i amb la qual acabà la primera felicíssima visita. (*El Guepard*, IV/27: 74).

Analepsi interna iterativa.

Tassoni, un antic amic i company d'armes de Tancredi, parla en el capítol VIII d'una escena que ja se'ns ha narrat amb anterioritat, en el capítol I: allò que va succeir durant el sopar d'autoritats entre Tancredi, Angèlica i Concetta.

(...) quantes coses [Tancredi] em contà aleshores! Durant un entreacte del 'Don Giovanni', a l'òpera, em confessà, amb la seva incomparable ironia, un pecat, un gran pecat imperdonable, com ell deia, comès contra vostè; sí, contra vostè, senyoreta. (S'interrompé un instant per donar-li temps a preparar-se per a la sorpresa.) Figuri's que ens digué que una nit, durant un sopar a Donnafugata, s'havia inventat una historieta de guerra relacionada amb els combats de Palermo i que, com que vostè l'havia creguda veritat, se sentia ofesa, perquè la historieta resultava un poc atrevida per la manera de ser de fa cinquanta anys. <<Estava tan encisadora, em deia, qmb els seus ulls colèrics i els seus llavis graciosament contrets per la ràbia, estava tan encisadora que si no m'hagués dominat l'hauria besada allà mateix, davant vint persones i davant el meu terrible tiot.>> Vostè, senyoreta, ja ho deu haver oblidat, però Tancredi se'n recordava molt bé, tan sensible era el seu cor; ho recordava, a més, perquè havia estat justament el dia en què veié donya Angèlica per primera vegada. (*El Guepard*, VIII/57: 253)

E.A.II.1.2.4.1.2. Analepsi externa.a) analepsi externa de llarga duració.a.1) *autodiegètica*

En el marc d'un dia de caça amb don Ciccio Tumeo, descansant després de menjar, en contemplar unes formigues, el seu pensament connecta amb les preocupacions pels esdeveniments polítics més recents: la jornada del Plebiscit.

Com a conseqüència d'algunes associacions d'idees que no seria oportú precisar, l'activitat d'aquells insectes impedí que el Príncep s'adormís i li féu recordar els dies del plebiscit viscut poc temps abans a Donnafugata. (*El Guepard*, III/49: 169)

Tot allò que el narrador explica sobre el Plebiscit constitueix el cos de l'anacronia, la qual és de llarga duració -comprèn des de la seqüència (*El Guepard*, III/49: 169) a la seqüència (*El Guepard*, III/71: 242)-, i autodiegètica perquè el narrador explica les coses des del punt de vista d'un personatge que visqué l'experiència.

a.2) *heterodiegètica*.

Tancredi juga amb els sentiments de Chevalley contant-li unes <<històries esgarrifoses>> a fi que agafi por. Tancredi no visqué directament les històries que conta.

(...) Chevalley de Monterzuolo comença a tranquil·litzar-se també de la Sicília rústica. Tancredi ho notà i es va sentir temptat del desig indígina de relatar històries esgarrifoses als estrangers, desgraciadament autèntiques sempre. Passaven davant un graciós i petit palau amb la fatxada adornada de filigranes.

-Aquesta, benvolgut amic, és la casa del baró Mutolo. Està deshabitada perquè la família viu a Girgenti d'ençà que el fill del baró fou segrestat fa deu anys pels bandolers.

-Pobres! Qui sap què degueren haver de pagar pel rescat...

-No, no pagaren res. Passaven grans dificultats econòmiques, com tots els d'aquí. Però no per això els segrestadors deixaren de tornar-los el fill, sols que a bocins.

-Com, Príncep? Què vol dir?

-A bocins, dic; trossejat, un tros darrera l'altre. Primer enviaren l'índex de la mà dreta, una setmana més tard el peu esquerre i després, dins una canastra, davall una capa de figues (era pel més d'agost) el cap. Tenia els ulls sortits, i sang vora la boca. Jo no el vaig veure, era un nin aleshores, però em digueren que l'espectacle no tenia res d'agradable. Deixaren la canastra damunt aquesta escaló, el segon de la porta. La hi deixà una vella amb un mocador al cap. Ningú la pogué reconèixer. (*El Guepard*, IV/133: 530)

a.3) *homodiegètica*.

Durant la rebuda del príncep al palau de Donnafugata, l'administrador don Onofrio, personatge secundari, és obligat a prendre el te amb don Fabrizio i narra amb distanciament tota la crònica de l'any de Donnafugata, fent especial esment a l'enriquiment de don Calogero Sedara.

Després l'administrador fou sotmès a la tortura del te. Don Fabrizio en féu servir dues tasses i amb l'ai al cor don Onofrio en va haver de prendre una mentre relatava la crònica de Donnafugata: Feia dues setmanes que s'havia renovat l'arrendament del feu d'Aquila en condicions una mica pitjors que les anteriors (...). Vingueren després les noves particulars que es concentraren entorn del gran fet de l'any: el ràpid enriquiment de don Calogero Sedara: feia sis mesos que havia vençut el préstec concedit al baró Tumino i s'havia apropiat de les terres: gràcies a mil unces deixades, posseïa ara una propietat que en donava cinquanta de renda cada any: el mes d'abril havia comprat una <<salma>> de terra per un bocí de pa, i en aquella <<salma>> hi havia una pedrera d'una pedra molt cercada que es proposava explotar; havia fet profitoses vendes de blat en el moment de la desorientació i de la carestia del desembarc. La veu de don Onofrio s'omplia de rancúnia.

-He comptat per damunt: les rendes de don Calogero igualaran d'aquí poc temps les de Sa Excel.lència aquí a Donnafugata.

Juntament amb la riquesa creixia també la seva influència política. S'havia convertit en cap dels liberals en aquella zona i també en els pobles veïns. Quan es fessin les eleccions era segur que aniria com a diputat a Torí.

-I se'n donen, de to, no ell, que és massa estúpid per això, sinó la filla per exemple, que ha tornat del col.legi de Florència i es passeja amb les faldetes emmidonades i les cintes de vellut penjant del capell (...) (*El Guepard*, II/49: 189)

b) analepsi externa de breu duració.

b.1) *autodiegètica*.

Pot donar-se el cas que dins d'una analepsi externa de llarga duració, el personatge recordi una altra situació esdevinguda amb anterioritat. Aquest és el cas següent d'analepsi externa de breu duració, la qual ocorre dins l'analepsi externa de llarga duració que hem citat anteriorment.

[don Fabrizio] Recordà aquell rei ocupat a oposar murades a la inundació de la burocràcia inútil que el desbordava; s'adonà de sobte que aquell semblant antipàtic expressava una crida inconscient a la Misericòrdia. Tals pensaments eren desagradables com tots els que ens fan comprendre les coses massa tard, i la figura i l'aspecte del príncep es feren solemnes i negres com si anàs darrera un invisible cotxe de morts. (*El Guepard*, III/62: 210)

En presència dels arrendataris Pastorello i lo Nigro, a les dependències de l'administració de Vil.la Salina, el príncep recorda la seva audiència amb el Rei esdevinguda temps enrera.

I mentre li responien que sí, que era dins l'habitació del costat, s'empegueí una mica perquè el col.loqui havia estat una repetició de les audiències del rei Ferran. (I/140: 48)

b.2) heterodiegètica.

Apareix en el següent cas, on el príncep conta una anècdota de Tancredi a Angèlica.

Contà que durant una estada a Nàpols, presentat a la duquessa de Sanqualchecosa, aquesta havia estat presa d'una tal passió per ell que el volia veure a tota hora, no importava si al saló o a la cambra, perquè, deia, ningú sabia contar <<les petits riens>> com ell. (*El Guepard*, IV/24: 64)

b.3) homodiegètica.

En el següent cas, el personatge del pare Pirrone narra una experiència en la qual estava present com a observador, és a dir, com a testimoni dels fets.

Els nobles tenen temors que nosaltres ignoram. A don Fabrizio, l'home més seriós i prudent que conec, l'he vist posar-se furiós per una camisa mal planxada (...) (*El Guepard*, V/28: 96)

E.A.II.1.2.4.2. Prolepsi.

Un altre tipus d'anacronia usat freqüentment per Lampedusa és la prolepsi o anticipació en el temps d'una acció que succeirà amb posterioritat. La prolepsi anticipa esdeveniments que, d'acord amb la lògica lineal de la història, haurien d'explicar-se més tard (a vegades, molt més tard).

En el següent cas, l'autor descriu el moment de l'entrada d'Angèlica al palau de Donnafugata com a promesa oficial de Tancredi. Aquesta s'autopresenta amb orgull, i de forma aparentment tranquil·la. L'autor interromp aquesta descripció amb un comentari que avença una informació que encara no és de domini públic:

Fins mesos després no es va saber que en el moment de la seva arribada triomfal havia estat a punt d'acubar-se d'ansietat. (*El Guepard*, II/96: 461)

La tècnica narrativa que utilitza l'autor és introduir una prolepsi, anticipant una informació, i des d'aquella situació futura introdueix una analepsi que ens remet al moment present, completant així la descripció de l'estat emocional d'Angèlica. Amb aquest recurs narratiu, l'autor intenta donar sensació de simultaneïtat, és a dir una informació completa. D'aquesta manera, l'autor deixa clar que l'EF d'Angèlica conté dos missatges: el que vol mostrar i el que vol amagar. Angèlica demostra posseir un control de si mateixa contenint en públic la seva ansietat.

Poden donar-se casos de *prolepsis iteratives*; és a dir, la suma de dues o més prolepsis. També pot donar-se el cas de *prolepsis consecutives*, és a dir una immediatament a continuació de l'altra.

En el següent cas, el narrador, omniscient, relata un fet que esdevindrà anys més tard i que pertany a l'evolució del matrimoni de la parella Tancredi-Angèlica. Des del temps del seu propi festeig, l'autor fa un comentari de la vida en comú de la parella un cop ja casats.

Aquells foren els dies millors de la vida de Tancredi i d'Angèlica, vides que hagueren de ser després tan agitades i tan pecaminoses sobre l'inevitable fons del dolor. Però ells aleshores no ho sabien i esperaven un futur que consideraven més concret (...) (*El Guepard*, IV/100: 385)

Seguint amb l'exemple anterior, l'autor presenta una segona prolepsis; parla del futur dels joves des del seu matrimoni, amb una visió d'anys de distanciament, quan els fets no s'han esdevingut encara.

Immediatament després de l'expressat en la citació anterior, el narrador avança que Tancredi i Angèlica, ja vells, tornaran a recordar aquells anys que ells mateixos ara estan vivint: el seu festeig actual. Des d'aquest punt de vista, aquest record funciona com una analepsi des de la segona prolepsis.

(...) i malgrat que després havia de resultar format sols de fum i vent, quan es feren vells i plens d'una prudència ja inútil, els seus pensaments tornaren a aquells dies amb nostàlgia: havien estat els dies del desig sempre present perquè sempre fou vençut, de molts de llits que se'ls oferiren i que sempre foren rebutjats, de l'estímul sensual que precisament per inhibir es sublimà uns instants en renúncies, és a dir, es convertí en veritable amor. (*El Guepard*, IV/101: 386)

Observem com dins aquesta segona prolepsis, Lampedusa incrusta una analepsi interna de breu duració, quan ells, la parella Tancredi-Angèlica, ja des de l'experiència de la vellesa, tornen a recordar els primers anys del seu festeig.

E.A.II.1.2.4.3 Anacronies successives.

En <<aquella mitja hora entre el rosari i el sopar>>, el príncep de Salina acostuma a estar al jardí amb Bendicó (*El Guepard*, I/14: 45). Cronèmicament en aquest espai de temps de mitja hora, Lampedusa situa varis temes. Amb aquesta finalitat utilitza diferents tècniques narratives. El següent fragment és un indicador de la riquesa d'anacronies que trobarem en el text.

Per al Príncep el jardí perfumat fou causa d'ombrívols associacions d'idees (*El Guepard*, I/19: 62)

La barreja d'olors del jardí estimula al príncep el funcionament de la memòria involuntària, i recorda una altra olor anterior. Sorgeix així la primera analepsi externa de llarga durada: el record del soldat mort trobat en aquest mateix jardí (de (*El Guepard*, I/19: 64) a (*El Guepard*, I/24: 81)). Dins el context d'aquesta analepsi, es produeix una prolepsis: el príncep s'imagina allò que dirà el seu cunyat Málvica quan li comenti la història del soldat mort. Es tracta d'un cas hipotètic de prolepsis, ja que el text no deixa clar si Málvica va ser o no informat de l'esdeveniment. El príncep suposa que el seu cunyat li dirà <<que ha mort pel Rei>> (*El Guepard*, I/24: 82). En el context d'aquesta analepsi sorgeix una altra analepsi interna de breu duració: ambdós parlarien del Rei (de (*El Guepard*, I/25: 86) en (*El Guepard*, I/26: 94)). Aquesta frase porta a la seva memòria, per associació d'idees, un altre succés esdevingut amb anterioritat. Sorgeix així un nou cas d'analepsi: analepsi externa de llarga duració: el príncep recorda una de les audiències amb el Rei a Caserta (de (*El Guepard*, I/27: 101) a (*El Guepard*, I/37: 149)). Amb aquesta tècnica narrativa, Lampedusa introdueix un altre relat, d'extens diàleg, entre el monarca i don Fabrizio. El record d'aquesta audiència porta a la memòria del príncep una altra audiència amb el mateix monarca que succeí en una altra data. Estem davant un nou cas d'analepsi, aquesta vegada es tracta d'una analepsi interna, ja que el seu tema és el mateix que el de l'analepsi anterior (de (*El Guepard*, I/37:150) a (*El Guepard*, I/38:160)). A aquest cas, li succeeix una analepsi interna de breu duració. Concretament és l'amonestació que fa el monarca al príncep. En ella fa referència a les aventures amoroses del príncep i al comportament de Tancredi. Seguidament sorgeixen dos casos més d'analepsis internes iteratives de breu duració: el record de Cora Danolo (*El Guepard*, I/39: 177) i les descàrregues militars ocorregudes poc temps abans a Palermo (*El Guepard*, I/40: 180).

El so quasiparalingüístic de la campaneta <<ding, ding, ding>> (*El Guepard*, I/40: 184) anunciant el sopar transporta el príncep de nou a la realitat. Tots aquests casos d'anacronies s'han desenrotllat en <<aquella mitja hora entre el rosari i el sopar>> (*El Guepard*, I/14: 45).

E.A.II.1.2.5. Un tret de l'estil de Lampedusa: el GNE.

Hem anotat com un tret característic de l'estil de Lampedusa l'ús que fa l'escriptor de la negació d'una emoció, sentiment o comportament d'un determinat personatge amb la finalitat d'afirmar una altra emoció, sentiment o comportament.

Pel fet que el text literari és una manifestació artística, en el nostre treball de tesi hem respectat sempre les peculiaritats estilístiques de l'escriptor a l'hora de parlar

de les emocions o comportaments dels personatges. Partint de l'estreta relació entre el comportament facial i els estats emocionals, hem considerat com a GNE de l'EF, l'emoció, sentiment o comportament -o grup d'emocions, sentiments o comportaments- que l'escriptor diu de forma explícita que no emet/en el/s personatge/s. Tenint en compte que l'EF posseeix dos missatges -aquell que es vol mostrar i aquell que no es vol mostrar-, per facilitar el nostre treball d'investigació, considerem com a casos d'EF: a) aquells en què el narrador indica l'emoció que s'exterioritza; b) aquells casos en què el narrador només anomena l'emoció sentida; i també els casos de GNE, és a dir, allò que el narrador indica que no emet/en el/s personatge/s. A continuació, exposem alguns tipus de GNE que podem distingir en *El Guepard*.

1. GNE com a negació d'una emoció o comportament.

a) *només es descriu el GNE de l'emoció.*

L'escriptor només descriu el GNE de l'emoció. Acostumen a ser casos en què Lampedusa parla en sentit genèric, o només anomena l'emoció o comportament que no emeten els personatges. Hem preferit prudència a l'hora de fer possibles inferències si no podem identificar amb seguretat el tipus d'emoció o comportament que s'hi exterioritzaria. Hem analitzat aquests casos només dins les EFs simples. En cas d'haver identificat l'emoció o el comportament que s'hi exterioritzaria, hauríem considerat els casos com CE.

A continuació destaquem els casos comptabilitzats en *El Guepard* en què només s'anomena el GNE d'una emoció o comportament: (VIII/1/36: 152; EF: GNE de patiment), (I/7/139: 713; EF: GNE de preocupació), (III/5/116: 543; EF: GNE de por), (IV/14/56: 221; EF: GNE de por), (IV/16/133: 528; EF: GNE de por), (IV/6/28: 96; EF: GNE de por), (II/6/42: 158; EF: GNE de sorpresa), (V/2/76: 376; EF: GNE de torbament), (VII/1/22: 105; EF: GNE de torbament).

b) *Apareix el GNE d'una emoció o comportament conjuntament amb una altra emoció o comportament.*

Són casos en què el GNE no implica necessàriament l'altra emoció o comportament que s'anomena, sinó que simplement apareixen conjuntament.

Poc després arribà Russo (...) amb els ulls àvids sota el front sense penediments (...). Obsequiós a més i quasi francament afectuós perquè realitzava els seus lladronicis convençut que

exercia un dret. (*El Guepard*, I/53/104: 522; EF/CE: afecte (Ex); excitació (Ex i ME); i GNE de penediment)

De la font, de les aigües, de les pedres verdoses sorgia la promesa d'un plaer que mai no es podria convertir en dolor (...) (*El Guepard*, II/18/79: 371; EF/CE: satisfacció, excitació, i GNE de patiment)

2. GNE com a negació de dues emocions o comportaments.

El pare Pirrone estava tan content de no haver ofès al Príncep que ni tan sols s'ofengué ell. L'expressió <<desesperació de l'Església>> era inadmissible, però el llarg costum del confessorari el feia capaç d'apreciar l'humor desesperançat de don Fabrizio (...) (*El Guepard*, I/61/129: 669; EF/CE: alegria (Ex i ME); i GNE d'ira i por)

3. GNE com a recurs per a reforçar una altra emoció o comportament.

Aquella mitja hora entre el rosari i el sopar era un dels instants menys irritants del dia, i hores abans ja n'assaboria la no obstant dubtosa tranquil.litat. (*El Guepard*, I/3/14: 45; EF/CE: GNE d'ira i tranquil.litat)

a) *S'anomena només el GNE.*

En el primer cas, el GNE de tranquil.litat serveix per comunicar la preocupació del príncep.

El llarg trajecte de retorn no aconseguí calmar-lo. Ni tan sols l'aconsolà la cita que ja tenia concertada amb Cora Danolo. (*El Guepard*, I/5/39: 176; EF/CE: GNE de tranquil.litat; i preocupació)

En alguns casos, l'autor comunica una emoció a partir d'un GNE, i a més anomena una altra emoció pot aparèixer amb una altra. Al següent cas, el GNE de tranquil.litat serveix per comunicar torbament. A més a més, els personatges senten por.

De totes formes li parlaven poc, perquè el blau fred dels seus ulls entrevist entre les parpelles pesades feia perdre la serenitat als seus interlocutors que el deixaven aïllat molt sovint, no sols per respecte, com ell creia, sinó per por. (*El Guepard*, VI/16/37: 160; EF/CE: GNE de tranquil.litat, torbament i por)

b) *S'anomena el GNE i l'altra emoció o comportament.*

L'incident que un altre dia hauria pogut resultar desagradable, aquest pic augmentà l'alegria (...) (*El Guepard*, I/39/134: 691; EF/CE: GNE de por, i alegria)

(...) però el Jesuïta estava lluny de compartir la seva tranquil·litat. Més aviat es mostrà agressiu.

- En poques paraules (...) (*El Guepard*, I/59/123: 637; EF/CE: ira, i GNE de tranquil·litat)

Aquestes paraules, que tres hores abans haurien aterroritzat l'excel·lent secretari, ara l'alegraven. (*El Guepard*, IV/35/131: 522; EF/CE: GNE de por, i alegria)

(...) i em consta que el príncep de Lascari no pogué dormir una nit perquè en un banquet de la Lloctinència l'assegueren, per error, allà on no li tocava. (*El Guepard*, V/4/29: 97; EF/CE: ira i GNE de somnolència)

4. GNE per reforçar més d'una emoció o comportament.

Però els trets, els pèls o les plomes que llüen un moment al sol, no bastaven per asserenar el Príncep. Tal com anaven passant les hores i s'acostava el moment de tornar a Donnafugata, la preocupació, la humilitat i la ràbia per les converses que havia de sostenir amb el batlle plebeu, l'oprimien (...) (*El Guepard*, III/21/89: 323; EF/CE: GNE de tranquil·litat; preocupació, humiliació i ira)

5. GNE per autoanàlisi en la decodificació.

Per primera volta li semblà que un cert rancor s'apoderava d'ell a la vista del noi (...). Després s'adonà que no era rancor. Més aviat una mica de por. Temia que li parlàs de Concetta. (*El Guepard*, II/20/81: 381; EF/CE: GNE d'ira, i por)

6. GNE d'una emoció, quan el personatge tria l'emoció que vol exterioritzar.

Tots els casos que hem inclòs en aquest tipus són d'afectació.

La veu lleugerament de nas del nebot posseïa tal gràcia juvenívola que era impossible enfadar-se. Però potser era permès mostrar-se estranyat. Fità el seu nebot. Vestia de caçador, jaqueta ajustada i botes altes.

- Es pot saber qui eren aquestes persones conegudes? (*El Guepard*, I/19/81: 382; EF/CE: afecte, tranquil·litat, GNE d'ira, i estranyesa)

E.A.II.1.3. Recursos expressius.

Lampedusa empra una sèrie de recursos expressius, o figures retòriques, que fan del llenguatge de la novel·la un clar exemple de prosa poètica. No volem fer d'aquest apartat un llistat excessiu de tots els recursos expressius utilitzats per l'autor, doncs no és aquest l'objecte de la nostra tesi. No obstant això, volem deixar constància d'aquells que considerem més rellevants i que contribueixen a definir l'estil de l'escriptor.

a) *antítesi o contrast*. Lampedusa contraposa sovint una frase, paraula o idea amb una altra de sentit oposat. En els casos següents podem observar la contraposició cromàtica entre llum i fosc: <<i>aquest passeig de la foscúria deserta cap al centre clar de la intimitat (...)>> (*El Guepard*, IV/16: 38), <<i>a ple sol, però la fosca de la nit (...)>> (*El Guepard*, III/71: 243), etc.

b) *comparació*. L'autor utilitza sovint el recurs literari de la comparació com a tècnica de comunicació Expl per expressar la CNV. A més d'aquests casos, alguns dels quals ja han estat citats amb anterioritat per la seva relació amb l'EF,² Lampedusa utilitza altres comparacions. Entre d'altres, des de la seva postura de narrador omniscient, l'autor compara el festeig i preparació del matrimoni de la parella Tancredi-Angèlica amb una simfonia musical (IV/102:388). En algunes ocasions, les comparacions apareixen per relacionar elements presentats de forma metafòrica (*El Guepard*, I/17: 54).

c) *metàfora*. Una de les tècniques narratives de Lampedusa consisteix en utilitzar l'entorn objectual en sentit metafòric amb la finalitat d'assimilar el mateix a les emocions i sentiments dels personatges. Aquesta tècnica contribueix a embellir i poetitzar el llenguatge narratiu. L'organització estètica de *El Guepard* crida l'atenció per l'ús d'un llenguatge ric en metàfores. En *El Guepard*, podem trobar metàfores relacionades amb els sistemes que integren la CNV. Algunes d'elles ja han estat citades amb anterioritat per la seva relació amb l'EF.³ Trobem metàfores de diferents tipus: *tèrmiques* : <<i>el malhumor li enterbolí la mirada>> (*El Guepard*, I/8: 31), <<i>d'una temporalitat segregada i calorosa a una altra d'evident però gelada>> (*El Guepard*, IV/39: 121), <<i>mirava el sentimental sotstinent amb ulls freds>> (*El Guepard*, IV/109: 425), <<i>el blau fred dels seus ulls>> (*El Guepard*, VI/37: 160), <<i>el gel oprimí de nou el cor>>(*El Guepard*, VIII/56: 247); *cromàtiques*: <<i>humor negre>> (*El Guepard*, VI/38: 161), <<i>una ombra, però, enfosquia la seva satisfacció>> (*El Guepard*, VI/8: 32), <<i>el seu humor s'enfosquí encara més>> (*El Guepard*, I/47: 210); *elements objectuals naturals*: <<i>aquí començaven les boires>> (*El Guepard*, I/24: 80); <<i>sentí que la terra s'obria davall els seus peus>> (III/102:373), <<i>desitjà (...) que la terra se l'engolís>> (*El Guepard*, III/112: 427), <<i>els ulls d'Angèlica llampegaren>> (*El Guepard*, IV/25: 65); *elements de mitologia i poder*: <<i>sota la mirada olímpica del príncep>> (*El Guepard*, III/88: 321),

² Vegeu l'apartat IV.2 *Recursos per expressar la CNV en El Guepard*, d'aquest treball de tesi.

³ Vegeu l'apartat IV.2 *Recursos per expressar la CNV en El Guepard*, d'aquest treball de tesi.

<<adoptà la *mirada imperial* (*El Guepard*, VIII/40: 170), <<es revelà en ell *el príncep*>> (*El Guepard*, IV/120: 490).

Unes altres metàfores són les anomenades *sinestèsiques*. Es basen en la transposició d'un sentit a un altre, assimilen un so a una olor, un color a una olor, etc. <<els clavells imposaven la seva *força picant* a l'olor protocolària de les roses>> (*El Guepard*, I/17: 54), <<les noies (...) canviaven *mirades blaves*>> (*El Guepard*, I/5: 20), <<paisatges pintats de *blau tendre*>> (*El Guepard*, II/2: 10), <<la repulsió d'una *olor dolça*>> (*El Guepard*, I/19: 64).

També apareixen metàfores *del concret a l'abstracte*. Consisteixen en traduir experiències abstractes en termes concrets: (*El Guepard*, III/71: 243), <<els mortals de la Casa de Salina *baixaren de les mítiques esferes*>> (*El Guepard*, I/5: 19), <<*carícia verbal*>> (*El Guepard*, IV/15: 37).

Lampedusa posa un especial accent en l'acerb semàntic animalístic. Amb aquest tipus de metàfores, s'utilitza noms d'animals per a referir-se a l'esfera humana. En *El Guepard* hi ha una gran quantitat d'aquest tipus de metàfores; en elles s'encadenen diferents recursos estilístics -símbols, comparacions, ironies- que, per la complexitat del conjunt, hem preferit d'analitzar en un apartat a part intítulat *Bestiari en El Guepard*.

d) *metonímia*. En alguns casos, l'autor utilitza metonímies que fan referència al continent pel contingut. <<el plat preferit del Príncep>> (*El Guepard*, I/137: 703), <<la tètrica Palermo>> (*El Guepard*, I/121: 629), <<Florència té por (...) Nàpols plora (...)(*El Guepard*, IV/85: 409), etc.

e) *personificació*. Crida poderosament l'atenció l'abundància de personificacions en *El Guepard*. L'entorn objectual s'humanitza fins al punt de sentir i fruit (*El Guepard*, I/3: 14), (*El Guepard*, I/16: 50), (*El Guepard*, I/16: 51), (*El Guepard*, II/2: 7), (*El Guepard*, II/3: 12), (*El Guepard*, II/3: 16), etc.; altres vegades participa de les emocions i sentiments dels personatges, intensificant-les (*El Guepard*, II/27: 103), (*El Guepard*, II/79: 372), (*El Guepard*, II/120: 575), (*El Guepard*, IV/20: 54), (*El Guepard*, IV/21: 54), (*El Guepard*, IV/37: 109), etc.

f) *metàfores i personificacions*. En alguns passatges, Lampedusa utilitza una sèrie de personificacions i metàfores encadenades amb la finalitat de produir una assimilació dels sentiments dels personatges amb l'entorn objectual que els contextualitza. P. e., en el cas (*El Guepard*, IV/20: 53), l'autor personifica determinats objectes de l'entorn objectual construït del saló de Leopoldo fent-los expressar admiració, somriure i excitació que, com un mirall, retornen l'admiració, el

somriure i l'excitació generals que ocasiona l'autopresentació d'Angèlica com a promesa oficial de Tancredi. Aquests objectes són la làmpada de Murano i la gran xem enia enceses. També en el cas (*El Guepard*, II/27: 103) podem observar una assimilació de l'entorn objectual natural als sentiments del personatge. De la comparació no expressa sorgeix la metàfora. Des de la seva maduresa, don Fabrizio compara *in situ* les incomoditats del viatge a Donnafugata amb les distintes etapes de la seva vida. Les "planures" són assimilades amb la infantesa, feliç, per la qual cosa el príncep les veu "somrients". El somriure del príncep hauria estat breu, ja que la resta del paisatge -la seva pròpia vida-, és abrupte, espantós, descolorit i desert "com la desesperació". El somriure de la primera infància accentua el dolor d'haver-la perduda en la maduresa, que representa el patiment.

El to sensorial d'alguns fragments fa que els recursos estilístics s'aglutinin fins al punt que la descripció -a vegades extensa-, assumeixi tot el protagonisme de la seqüència, quedant l'acció rellegada a un segon terme. Exemples d'això, entre d'altres, són les descripcions de: el jardí de Vil.la Salina (*El Guepard*, I/15: 46), el menjador de Vil.la Salina (*El Guepard*, I/41: 187), el despatx del príncep de Vil.la Salina (*El Guepard*, I/90: 464) i el de Donnafugata (*El Guepard*, IV/141: 582), el bany de Donnafugata (*El Guepard*, II/55: 226), el saló del buffet del palau Ponteleone (VI/69: 335), i l'habitació de Concetta (*El Guepard*, VIII/30: 127). La finalitat de l'autor és inequívoca: persegueix deliberadament el llenguatge poètic, malgrat que l'amaga en ocasions amb la trama.

g) *oxímoron*. Es tracta d'un recurs lèxico-semàntic, molt usat per Lampedusa, que consisteix en la contraposició de dos termes antònims. Entre d'altres, destaquem els següents: *afectadament senzill* (*El Guepard*, I/29: 106) [*artificiosamente semplice* a l'original italià (*Il Gattopardo*, I: 13)]; *fastuosament vulgar* (*El Guepard*, I/38: 161); <<malaguanyat esplendor>> del Regne de les Dues Sicílies (*El Guepard*, I/41: 187); *alegria baralladissa* (*El Guepard*, I/54: 249); *desesperada eufòria* (*El Guepard*, I/77: 357); *claror indecisa* (*El Guepard*, III/4: 9); *ansiosa esperança* (*El Guepard*, III/42: 146); *alegria desil.lusionada*, IV/86: 336).

h) *símbol*. En *El Guepard*, percebem una gran quantitat de símbols, representats tant per l'entorn objectual com pels propis personatges. El príncep és el símbol de la decadència i pèrdua de poder; Tancredi simbolitza l'oportunisme d'una noblesa que es ven per diners emparentat-se amb la burgesia perquè es nega a perdre l'estatus de què sempre ha fruit; Angèlica és el prototipus de dona plebea que ambiciona posició i títols; don Calogero és el símbol del ric-de-nou sense escrúpols

que acabarà essent la classe dirigent; Maria Stella és el símbol de l'esposa submissa a l'autoritat marital, amb les reaccions d'histèria i por que això comporta; Concetta simbolitza la integritat, noblesa i orgull de classe; Bendicó es converteix en símbol un cop mort, quan la seva pell arnada és llençada per la finestra com un refús al passat.

El simbolisme del cas (*El Guepard*, I/3: 14) ens remonta a l'epopeia de l'antiguetat clàssica, en la qual són protagonistes de l'acció els herois i els déus. L'autor situa els déus majors de l'Olimp al servei de la Casa de Salina, a la qual serveixen i exalcen. Aquest simbolisme pictòric serveix a Lampedusa per destacar la magnificència dels prínceps. Recorrerà al mateix per advertir que l'esplendor de l'aristocràcia no és etern (*El Guepard*, VI/43: 177).

Tot el jardí de Vil.la Salina és un símbol (*El Guepard*, I/16: 53), la cara exterior del món intern dels habitants del palau. Representa aquestes vint-i-tres hores i mitja de vida intensa en les que les passions, obligacions, problemes i responsabilitats assetgen els seus habitants. Disparitat de flors de diversos colors i olors, disparitat de personatges amb diferents caràcters, sentiments, desigs i debilitats. La convivència en ambdós espais, jardí i palau, és el símbol de la degeneració i decadència. Tot el simbolisme del jardí està presentat per l'autor de forma metafòrica. A manera d'interpretació, la descripció del jardí fins <<les relíquies de certes santes>> és la descripció del final de l'aristocràcia tradicional. Els clavells són la sensualitat, el sexe, Angèlica. Les roses i les magnòlies són les joves aristòcrates, protegides i romàntiques. La frescor de la menta i l'aroma infantil de la mimosa són una promesa de regeneració. Els tarongers i les llimoneres, <<a l'altre costat del mur>>, són <<les primeres floracions>>, el futur, la nova societat.

El foc de la xemeneia del saló de Leopoldo (*El Guepard*, IV/20: 56) funciona també com el símbol de la família Salina.

E.A.II.1.4. Bestiari de El Guepard.

E.A.II.1.4.1. Metàfores animals.

En *El Guepard*, la realitat apareix sota un vel de somriures irònics, i hi trobem molts i diversos paral·lelismes amb el món animal en forma de metàfora. Amb el mecanisme de la metàfora⁴ i la ironia, Lampedusa caricaturitza la realitat, a vegades d'una manera sarcàstica i pessimista, i troba analogies, similituds i

⁴ Les imatges metafòriques no signifiquen només una cosa sola, sinó moltes a la vegada, i una de les seves característiques el seu sentit polivalent i la riquesa intel·lectual.

contrastos entre els personatges i el món dels animals. Des del sentiment de superioritat aristocràtica de l'autor, i bàsicament per mediació del distingit don Fabrizio, Lampedusa crea aquesta contraposició d'imatges amb la intenció de destacar els atributs no humans dels personatges i així desmerèixer la persona a qui es fa referència. Si no és ben bé una degradació, sí que almenys hom pot parlar d'un empobriment significatiu de l'ésser humà adjudicant-li característiques i qualitats pròpies de bèsties. S'usa una figura animalesca específica per fer intuir les característiques que són pròpies d'uns animals concrets. Amb aquest procediment de similitud, Lampedusa transfereix a l'home hàbits, actituds, connotacions i comportaments propis d'alguns animals,⁵ i aconsegueix de crear una aurèola humorística deixant que l'instintiva animalitat guiï la conducta dels personatges de la novel·la. La seva humanitat queda deformada i s'identifica amb els propis animals. El repertori animalístic usat en la novel·la és variat i obeeix a tota una complexitat de connotacions que denuncien l'estupidesa, l'astúcia, la luxúria, la força, la vulgaritat, etc. Per tant, aquest mecanisme de similitud en Lampedusa ve qualificat per una marcada funció moral, i la crítica que en fa l'autor gairebé sempre està mancada de la part constructiva.

Don Fabrizio. És l'únic personatge que es salva d'aquesta falta de positivitat de l'autor. Distingit i refinat, amb el seu origen i amb la seva educació, mira el món amb l'«orgull de classe» i la il·lusió de ser un totpoderós, conscient però que el seu món ja s'acaba. Assumeix els fets del lleó o de l'elegant guepard, l'aristocràtic i solitari felí. Els lleons i els guepards són animals que sovintegen en les heràldiques i símbols aristocràtics. Lampedusa insisteix en aquesta analogia Salina-Guepard i sempre que troba l'ocasió la posa en evidència. En contraposició, els altres personatges són «xacals», «gossos», «ovelles», etc. Aquest procés retòric palesa el sentiment de supremacia i aristocràticitat, representada per don Fabrizio, que pren forma confrontant-se amb l'astúcia, la vulgaritat, etc., que són tots els altres.

Don Calogero Sedara. El freqüent llenguatge indiferent de l'autor, i en particular per boca de don Fabrizio, es converteix en esperpèntic quan descriu els de la mena de Sedara, els «homes nous». En uns temps en què el poder econòmic es desplaça, ells tenen la marca dels arrabassadors dels drets de la classe privilegiada.

⁵ L'animalística és molt freqüent en la literatura oriental i medieval, i també en altres autors ben coneguts de Lampedusa, com per exemple D'Annunzio, proper a la seva sensibilitat com a escriptor. Com molt bé ha destacat Pagliara-Giacovazzo (1983: 117), D'annunzio recorre al procés de la similitud per la reducció de les característiques humanes dels seus personatges: «La eccessiva distanza tra il naso e la bocca dava alla parte inferiore del viso un'apparenza scimmiesca», etc.

Precisament perquè s'han guanyat el despreci dels qui han de fer tractes amb ells, l'autor els priva de qualsevol sensibilitat i els reporta a nivells del més prehistòric instint. En aquesta línia, don Fabrizio tracta don Calogero d'*elefant*.⁶

Els freqüents contactes derivats de l'acord matrimonial feren néixer en don Fabrizio una admiració curiosa pels mèrits de Sedara. El costum habituà a la cara mal afaitada, a l'accent plebeu, als vestits mal tallats, a l'olor de suor rànica i començà a adonar-se que aquell home tenia una rara intel·ligència. Problemes que semblaven gairebé insolubles al Príncep, don Calogero els resolía amb tota facilitat. Sense els impediments que l'honestetat, la decència i fins la bona educació imposen a molts d'homes, es conduïa, dins el bosc de l'existència, amb la seguretat d'un *elefant* que arrabassant arbres i esclafant lludrigueres avançava directament cap al seu objectiu sense sentir les esgarrinxades de les espines ni els ais de les víctimes. (*El Guepard*, IV/1: 1)

Don Calogero Sedara juga un rol important en aquesta identificació home-bèstia, ja que l'autor hi aboca la part més gran de la ironia i del sarcasme guepardesc. Moltes de les reflexions lampedusianes s'encaminen a ridiculitzar i escarnir aquest personatge, especialment amb les atencions antropològiques que li dedica, tals com el seu aspecte exterior: la naturalesa no l'ha dotat ni d'alçada ni de corpulència. Tant Tumeo com don Fabrizio l'identifiquen odiosament amb un *conill* en una de les seves jornades de cacera:

Sorpreses en l'adormissament del migdia, algunes desventurades perdius i alguns altres conills caigueren sota els trets dels caçadors, trets aquell dia particularment precisos i despietats, perquè els dos caçadors identificaven aquells innocents animals amb don Calogero. Tal com anaven passant les hores i s'acostava el moment de tornar a Donnafugata, la preocupació, la humiliació i la ràbia per les converses que hauria de sostenir amb el batlle plebeu, l'oprimien, i l'haver designat, en el fons del seu cor, <<don Calogero>> un *conill* no hauria servit de res, després de tot. Encara que ja estava decidit a empassar-se el repugnant calàpat, sentia la necessitat d'informar-se respecte a l'adversari (...). (*El Guepard*, III/89: 322)

L'escriptor torna i retorna a la idea de la noblesa de don Fabrizio, la qual contrasta amb la mediocritat de don Calogero. Per mediació de les connotacions diminutives fa que aparegui com un ésser repugnant al costat del distingit i corpulent guepard, efecte que li serveix per mesurar la desproporció entre la dimensió dels dos personatges. Lampedusa escriu d'ell: <<Don Calogero era allí, dret, menut, mal afaitat: hauria semblat vertaderament un petit xacal si no fos pels ulls lluents d'intel·ligència>> (*El Guepard*, IV/117: 456), però el precipita a la comicitat retratant-lo com una *mosca peluda*:

El Príncep va donar una passa cap a don Calogero, atònit, l'alçà de la butaca i el va estrènyer contra el seu pit: les cames curtes del batlle quedaren suspeses en l'aire. En aquella habitació de remota província siciliana es representava una estampa japonesa on es veia una desmesurada flor

⁶ La lletra en cursiva és nostra; a partir d'aquí, a totes les citacions, per destacar la metàfora animal.

violàcia de la qual penjava una *mosca peluda*. Quan don Calogero tornà al trespol, pensà don Fabrizio: <<Li he de regalar un parell de navalles angleses. Així no pot anar>>. (*El Guepard*, III/129: 513)

Reduint-lo a aquest insecte, i creant una imatge de vistosa i insuportable vulgaritat -Lampedusa escriu: <<La vulgaritat ignorant li vessava>> (*El Guepard*, III/147: 591), Lampedusa resalta la repugnància i el fàstig que suscita només amb la contraposició amb l'elegant i esvelta <<flor violàcia>> que representa el príncep, net, ben vestit i perfumat, qui, a diferència de don Calogero, prèviament <<s'untà els cabells amb *Lemo-liscio d'Akinson*, una loció espessa i blanquinosa que li enviaven a caixes des de Londres>> (*El Guepard*, III/114: 448) i <<rebutjà el redingot negre i el substituï per un finíssim to lila que li semblava més adequat per aquella ocasió, gairebé festiva>> (*El Guepard*, III/115: 449).

La seva forma de vestir accentua les formes inadequades de don Calogero. L'odi que sent Lampedusa pels individus d'aquesta mena es converteix en una punyent ironia, i redueix el personatge a un nivell purament instintiu i animal, sense atributs positius ni afecte sentimental.

El seu comportament, la seva forma de retratar-se en públic, i el contrast amb l'aspecte i la forma de comportar-se de don Fabrizio, serveixen a Lampedusa per ressaltar la diferència de classe i d'educació entre ambdues famílies, fins i tot amb allò que no fan -però pensen-, amb una subtilitat que a vegades ratlla el límit amb l'Impl:

De cop don Fabrizio s'adonà que l'odiava. Al seu enriquiment, al de centenars de rics de nou com ell, a les seves intrigues, a la seva constant avarícia, era deguda aquesta sensació de mort que ara, ho veia clar, entristia aquests palaus (...) Tingué la temptació de replicar-li amb violència i anar-se'n. No ho podia fer. Era un hoste, era el pare de l'estimada Angèlica. Era tal volta un desgraciat, com tots. (*El Guepard*, VI/44: 184)

L'autor en destaca la seva barroeria:

Educat i havent viscut sempre dins valls agradables entre els oratges lleugers i cortesans del <<per favor>>, <<t'agrairia>>, <<té la bondat...>>, el Príncep, quan conversava amb don Calogero, es trobava en descobert sobre una landa castigada per vents forts, i amb tot i preferir les seves valls, no podia deixar d'admirar la fogositat d'aquells corrents d'aire que des dels pins i els cedres de Donnafugata li duien arpegis desconeguts. (*El Guepard*, IV/2: 5)

També el seu egoisme i la seva tacanyeria:

Els consells que don Calogero donava després d'haver escoltat el Príncep i ordenat, a la seva manera, la relació, eren molt oportuns i d'efectes immediats, però el resultat final d'uns remeis concebuts amb cruel eficàcia i aplicats per l'afable don Fabrizio amb temerosa delicadesa fou que en el transcurs dels anys la Casa de Salina adquirí fama de cominera i tacanya amb els que depenien d'ella, fama en realitat tant més injusta com que destruï el seu prestigi a Donnafugata i a Quercetta sense que per altra part fos evitat al capdavant l'enfonsament del patrimoni. (*El Guepard*, IV/4: 7)

Per la seva part, Sedara, home pràctic i realista, veu els aristòcrates com *ovelles*:

No hem de callar que aquelles freqüentacions tingueren també un cert efecte sobre Sedara. Fins aleshores havia conegut els aristòcrates sola en assumptes de negocis, quan els comprava o hipotecava alguna finca, o a conseqüència de comptades i meditades invitacions a festes, eventualitats en les quals aquesta singularíssima classe social no mostra el seu millor aspecte. Així s'havia anat formant la idea que els aristòcrates només són *homes-ovelles*, que existeixen per abandonar la llana a les tisores de tondre i el nom, il·luminat per un inexplicable prestigi, a la seva filla Angèlica. (*El Guepard*, IV/5: 8)

L'home nou admira i es vol assemblar en les maneres a l'aristocràcia, certament:

Ja en les seves relacions amb el Tancredi de l'època postgaribaldina s'havia trobat amb un exemplar inesperat de jove noble, tan dur com ell, capaç de canviar avantatjosament somriures i títols propis per encisos i riqueses d'altri i saber revestir, a més, aquestes accions <<sedaresques>> d'una gràcia i una fascinació que ell hauria volgut posseir i que experimentava sense adonar-se'n i sense que, de cap manera, pogués discernir d'on venien. (*El Guepard*, IV/6: 11)

Quan necessàriament hagué après a conèixer millor don Fabrizio, hi tornà a trobar la delicadesa i la incapacitat de defensar-se que eren característiques del seu imaginari *noble ovella* però també una força d'atracció diferent en el to i semblant en la intensitat a la del jove Falconeri. (...) Advertí que una gran part d'aquesta fascinació emanava de les bones maneres i s'adonà de com pot ésser d'agradable un home educat, que en síntesi no és altre que aquell que elimina les manifestacions desagradables de la condició humana (...). Lentament don Calogero comprenia que un dinar en comú no ha de ser necessàriament una tempestat de renous i taques de greix; que una conversa pot molt bé no assemblar-se a *una brega de cans*; que donar la precedència a una dona és indicatiu de força i no, com havia cregut, de debilitat; que es pot aconseguir més d'un interlocutor dient-li <<no m'he explicat bé>> que no <<vostè no entén res>>, i que, adoptant semblants astúcies, maneres d'alimentar-se i argumentacions, dones i interlocutors actuen en benefici de qui els ha tractat bé. (*El Guepard*, IV/7: 12)

L'únic refinament d'aquesta nova mena de gent, només l'aconsegueixen amb el tracte continuat, i no de seguida, amb l'exquisidesa de la vella aristocràcia; i d'aquest encontre freqüent afirma Lampedusa -en boca de Sedara-:

Seria atrevit afirmar que don Calogero s'aprofità immediatament de tot quant havia après. D'aleshores ençà sabé cuidar-se un poc més de la seva persona i espantar-se un poc menys de la quantitat de sabó usat per la bugada: això fou tot de moment. Però en aquell moment s'inicià en ell i els seus aquest constant refinament d'una classe que en el curs de tres generacions transforma uns innocents esclafaterrossos en indefensos cavallers. (*El Guepard*, IV/10: 20)

Bastiana Sedara. La muller de don Calogero Sedara no s'escapa del mateix tractament irònic estès als altres membres de la família. L'autor utilitza tan sols un mer substantiu, *Bastiana*, suficient per esbremar el seu judici negatiu contra una representant -per cert foragitada de la vida pública degut al seu baix comportament-,

de la família Sedara. Per boca de don Ciccio Tumeo, Lampedusa la compara amb *una espècie d'animal*:

-Els Altres de la casa, els altres, don Ciccio, com són realment?

-Excel·lència, la dona de don Calogero no l'ha vista ningú des de fa anys, excepte jo. No surt més que per anar a missa primera, a les cinc, quan no hi ha ningú. A tal hora no hi ha servei d'orgue, però jo una vegada em vaig aixecar a posta per veure-la. Dona Bastiana entrà acompanyada d'una criada i jo, amagat darrera un confessorari, no podia veure gaire cosa, però la calor era tan forta que abans d'acabar la missa s'hagué de treure el vel negre de la cara. Paraula, Excel·lència, que és bonica com el sol i no es pot censurar don Calogero si, una cuca molla com és ell, la vol tenir lluny de perill. Però fins a les cases millor guardades es trasllueixen les notícies: els criats xerren i sembla que dona Bastiana és *una espècie d'animal*: no sap de llegir, no sap d'escriure, no coneix el rellotge, quasi no sap conversar: una bella mula, voluptuosa i tosca. Tampoc no és capaç d'estimar la seva filla. Bona pel llit i res més. (*El Guepard*, III/97: 351)

Ens podem preguntar què té d'humà en particular si en aquesta descripció la muller de don Calogero Sedara rep el tracte de la més nua bestialitat.

Els altres membres de la família Salina. La salvatgeria i la felinitat del Guepard assumeixen una semblança i una disposició ben benèvols, protectores i paternes. Aquesta actitud de bonesa, protecció i paternalitat són prerrogatives estretament personals lligades a don Fabrizio, la figura de l'hereu, però no engloben els altres membres de la família, alguns dels quals vénen designats amb altres adjectius i una variada gamma d'imatges animalístiques usades amb un to denigrant, com el cas de la princesa Stella, la seva pròpia muller, qui és un <<*canet amenaçat*>> (III/37: 120). Al palau Ponteleone, Tancredi és una mena d'animal <<negre i subtil com un *ofidi*>> (*El Guepard*, VI/14: 68). Malvica, el cunyat de don Fabrizio, <<sempre havia estat un *conill*>> (*El Guepard*, I/149: 781). Però ell, el Príncep, sentint-se dipositari d'un gran llegat que li proporciona un sentiment de superioritat, es destaca per sobre dels altres i apareix sempre més distant i solitari dins el seu microcosmos personal:

Mentrestant el Príncep es posava dempeus: el seu pes de gegant feia tremolar el trespol i els ulls clars transparentaven per un moment l'orgull d'aquella passatgera de la seva sobirania damunt els homes i els edificis. (*El Guepard*, I/7: 29)

La vella aristocràcia siciliana. Don Fabrizio, el guepard, se sent distant i solitari, també, enmig dels seus consemblants aristòcrates, gairebé momificats, convidats al ball del palau Ponteleone. Gairebé no li agradava res ni ningú i, molestat com per <<espinetes>> que se li claven a les seves <<ungles sensibles>> de guepard,

els ataca amb vehemència;⁷ però el seu atac més punyent -i amb la vergonya al cor, és contra la diversitat d'espècies que la seva raça de senyors ha creat, emparentant-se entre ells, sensibles al poder i al prestigi dels diners i possessions.⁸ Així doncs, més que en un ball de senyors -i usant una terminologia de naturalesa pròpiament animalasca-, don Fabrizio apareix colpit per una <<visió zoològica>>; li ve en ment de trobar-se en una autèntica selva entre <<els uistitis dels boscos brasilers>>, i, des de la posició d'observador, el príncep se sent com un <<guàrdia de jardí zoològic>> de <<moneies>> i <<simis amb mirinyac>>, sentint-se estrany en el seu mateix món.

Com més les veia, més s'irritava. La seva imaginació, avesada a la solitud i al pensament abstracte, acabà durant un moment, mentre passava per una llarga galeria on hi havia un gran sofà circular en el qual s'havia assegut una nombrosa colònia d'aquelles criatures, per sofrir una espècie d'al·lucinació: li semblava quasi ser un guàrdia de jardí zoològic vigilant un centenar de *moneies*: esperava veure-les aferrar-se de cop a les aranyes i, suspeses per la coa, gronxar-se exhibint el darrera, llançant clovelles de coco i xiscles sobre els pacífics visitants. Cosa estranya, una sensació religiosa l'apartà d'aquella visió zoològica: en efecte, del *grup de simis amb mirinyac* s'alçava una monòtona i continuada invocació sacra: <<Maria! Maria! -exclamaven contínuament aquelles pobres noies (...). El nom de la Verge invocat per aquell cor virginal omplia la galeria i de nou convertia les *moneies* en dones, perquè encara no era possible que els *uistitis* dels boscos brasilers s'haguessin convertit al catolicisme. (*El Guepard*, VI/33: 139)

Aquesta identificació s'acosta cada dia més a un passat, i s'allunya visiblement de l'autèntica realitat. Només es veu en la refinada exterioritat del personatge principal. Fa referència a dos sentiments: un de consciència aristocràtica d'ell i dels seus mateixos -els *guepards*, els *lleons*-, i l'altra d'impotència davant la mateixa classe a la qual pertany, aviat devorada pels *xacals* i les *hienes*, i el propi camí humà elimina l'eternitat de qualsevol poder existent:

⁷ Aquesta sensació de molèstia, don Fabrizio la té just només en arribar al palau Ponteleone: “A la porta del primer saló hi havia els senyors de la casa: ell, don Diego, gris i panxut, a qui sols els ulls tenebrosos neutralitzaven la seva apariència plebea; ella, dona Margherita, que entre la lluïssor de la diadema i del triple collar de maragdes mostrava un semblant de vell canonge” (*El Guepard*, VI/13: 60); el príncep mostra una actitud indiferent amb els homes: “don Fabrizio recorria els salons: besava la mà de les senyores que trobava al pas, picava les espatlles dels homes que volia afalagar, però s'adonava que el malhumor s'anava apoderant d'ell.” (*El Guepard*, VI/29: 121), els quals “el deixaven aïllat molt sovint, no sols per respecte, com ell creia, sinó per por.” (*El Guepard*, VI/38: 160); i també, tret de dues joves -la duquesa de Palma i Tuti Lascari- no li agradaven ni les dones que hi assistien: “es fatigava per recrear-les dins la seva imaginació tal com havien estat vint-i-tants anys enrera i s'irritava pensant que havia malgastat els millors anys -i aconseguint- aquells horrors.” (*El Guepard*, VI/31: 131).

⁸ Malgrat distingir-se amb el sentiment d'*orgull de classe*, Lampedusa, en boca de don Fabrizio, sap fer consideracions negatives que s'extesen al món al qual pertany, sense perdre la seva posició distant i aïllada, i sempre més propera al desdeny i a la irònia: <<Per aquells anys, la freqüència dels matrimonis entre cosins, dictats per la pesera sexual i les conveniències de finques, l'abundor de fècules en l'alimentació, la manca total d'aire fresc i de moviment, omplien els salons d'estols de noies increïblement baixes, inversemblantment *verdoses*, insuportablement xafarderes. Passaven el temps agrupades entre si, llançant mirades als jovenets espantats, i semblaven destinades solament a servir de fons a les tres o quatre belles criatures que, com la rossa Maria Palma o l'estupenda Eleonora Giardinelli, lliscaven com *cignes* en un safareig de *granotes*>> (*El Guepard*, VI/32: 137).

El Príncep apareixia deprimat. <<Tot això no hauria de durar, però durarà sempre. El sempre dels homes, naturalment, un segle, dos segles... I després serà diferent, però pitjor. Nosaltres fórem els *guepards*, els *lleons*. Els qui vinguin seran petits *xacals* i *hienes*. I tots, *guepards*, *xacals* i *ovelles*, continuarem creient-nos la sal de la terra. (*El Guepard*, IV/190: 804)

Don Fabrizio apareix sempre com un ésser incontaminat, refinat, estrany, que observa confinat a un insistent isolament.

Angèlica. Fa la impressió que l'autor, tant directament com indirecta, és més tolerant amb Angèlica, ja que fa que aquesta sigui acceptada per l'aristocràcia. Per la seva sensualitat i bellesa, Angèlica és força menys odiada per don Fabrizio, qui veu en ella la fusió de les dues classes i contra la qual el seu llenguatge és menys aspre. Els judicis negatius es manifesten potser amb un to més suau pel fet que permeten encara d'entreveure-hi una certa positivitat.

En destaca l'esfera eròtico-sensual i la intencionalitat denigratòria es troba en l'analogia persona-objecte:

Aquests mèrits i demèrits reunits van fer que l'acollida a Angèlica fos més entusiasta del que s'hauria pogut preveure. En veritat qualsevol jove podia sentir-se disgustat de no haver desenterrat una tan bella *àmfora plena de monedes*, però Donna fugada era feu de don Fabrizio i si ell posseïa allà aquell tresor i el cedia al seu estimat nebot Tancredi ningú tenia dret a amagar-se: indiscutiblement era cosa seva. (*El Guepard*, VI/23: 101)

Més que un objecte de preu, sembla que assumeixi solament el significat concret de contenidor, i es valora la noia clarament pel pes que conté en or.

Però la imatge de l'*àmfora* s'adiu a la forma corporal d'Angèlica. El pes semàntic de la comparació, amb aquesta expressió, queda limitat a la funció de l'objecte-recipient més que no pas a la connotació estètico-artística de l'*àmfora*. I les *monedes* d'or que conté són el símbol d'una classe l'únic mèrit de la qual, als ulls de la vella aristocràcia, és la d'acumular riquesa. Físicament, Angèlica ve representada amb tota la bellesa de la joventut, i un acurat gust en el vestir que, més que diferenciar-la, l'acosta a les altres noies de la família Salina, o les supera amb la seva gràcia personal i els colors dels seus vestits: de seda blanca i rosa, encara estiuencs, amb raïms artificials i espigues daurades. La seva estada a Florència li han proporcionat/conferit aquella classe i distinció que ella mateixa volia fer creure de posseir; però els seus estudis no han aconseguit de manllevar-li totalment aquell deix sicilià, de províncies, que es tradueix en insensibilitat. Angèlica no posseeix ni el tracte d'esperit ni la intel·ligència visibles en Tancredi, però li atrau d'ell la seva bellesa física, i àdhuc quan se li mostra més groller.

Són dos móns diferents, el destí dels quals és inevitablement de trobar-se perquè un té els diners però no la classe, i l'altre els necessita per continuar essent tal com és, amb el sacrifici del seu orgull de classe. La diversitat ve subratllada, de part de l'autor, amb metàfores encaminades a la degradació o a l'estancament de valors positives, i mai, entre ambdós móns, serà possible de trobar-hi un equilibri i una harmonia de fusió. Angèlica acompanya l'existència d'alguns personatges significatius, tals com Calogero Sedara, el qual se l'acosta rellevantment no només a les bèsties, sinó encara més als insectes.

E.A.II.1.4.2. La imatge del gos com element de comparació.

Tradicionalment, el gos simbolitza la docilitat, la fidelitat i el servilisme. Lampedusa utilitza una gamma bastant variada d'imatges metafòriques que relacionen alguns personatges amb els gossos; la imatge del gos va lligada amb la idea de docilitat i fidelitat, i assumeix el símbol del servilisme i de l'absència de determinació.⁹

Seguint aquest procediment formal de l'animalització, per referir-se a la família Salina, Lampedusa usa tota una completa gènesi canina. Sembla que serveixen per a exterioritzar els sentiments d'inferioritat, d'obediència i de fidelitat, els quals es ressalten amb la presència més o menys visible de la superioritat del guepard. Així, podem trobar l'anònim i poc incisiu *canet*, amb el qual serveix per qualificar l'esposa Maria Stella:

L'enemic dels crits lladrava sense prendre alè (...). La Princesa estava espantada i gemegava baix, com un *canet* amenaçat. (*El Guepard*, III/37: 120)

O el *ca de pastor*, amb la qual expressió es refereix al Pare Pirrone:

Però aquell vespre, cosa que no havia succeït feia molt de temps, es va sentir com una amenaça el dringar del cullerot contra les parets de la sopera, senyal d'una gran ràbia continguda, un dels més espantosos rumors que hi ha hagut, com quaranta anys després deia encara un dels fills supervivents: el Príncep s'havia adonat que faltava Francesco Paolo. El noi entrà de sobte (<<perdona, papà>>) i s'assegué. No sofrí cap retret, però el pare Pirrone, que exercia més o menys el càrrec de *ca de pastor*, inclinà el cap i s'encomanà a Déu. (*El Guepard*, I/44: 198)

⁹ Konrad, H., en el seu llibre *étude sur la métaphore*, París 1939: 40, diu que el gos és fidel, però es deixa humiliar i maltractar. Així doncs, la paraula <<gos>> pot servir per indicar, en les diferents llengües, un comportament de fidelitat o d'humil servidor/a.

En la novel·la apareix també el gos despreciatiu. Des del punt de vista de don Fabrizio, és la manera com Concetta ha tractat Tancredi davant les portes del convent de l'Esperit Sant:

A Concetta no li ha dit mai res; és més, és ella que d'ençà que arribàrem a Donnafugata l'ha tractat *com un ca*. (*El Guepard*, III/35: 104)

Amb el mateix motiu del gos despreciatiu, vénen anomenades les monges de clausura d'un convent on hi entraren uns joves soldats garibaldins, entre els quals hi havia Tancredi. El jove presumeix reportant-ho així a Angèlica al sopar d'autoritats:

Anàrem a cercar una biga d'una casa bombardejada allà a la vora i a la fi, amb un soroll de mil dimonis tiràrem la porta abaix. Entràrem. Tot estava desert, però sentírem crits desesperats al racó del passadís: un grup de monges s'havia refugiat dins la capella i estaven allà apilotades vora l'altar. Qui sap què temien d'aquella dotzena de joves excitats! Feien riure, velles i lletges com eren, amb les toques negres, els ulls esparverats, preparades i a punt... pel martiri. Miraven *com a cans*. (*El Guepard*, II/114: 534)

Amb aquesta comparació, <<miraven *com a cans*>>, Lampedusa només segueix el clima d'ironia a què predisposa el lector des de l'inici del llibre, i en aquesta mateixa línia s'hi insereixen d'altres expressions, tals com:

També les petites moneies de la galeria i els amics vells i xarucs eren miserables, irredimibles i mansos com el bestiar que de nit brama pels carrers de la ciutat que el duen a l'escorxador (...) <<Sóc tal volta més intel·ligent, segurament sóc més culte que ells, però sóc de la mateixa lludrigada: m'he de solidaritzar amb ells.>> (*El Guepard*, VI/49: 203)

Les noies són tractades com a moneies, i els vells amics de don Fabrizio com a <<*bestiar* que el duen a l'escorxador>>. El final de tot és la mort, i és evident que ningú no en pot defugir pas; però el tracte que reben tots aquests senyors ja vells en el pensament de don Fabrizio, usant uns adjectius tan implacables i denigrants, ens acosten al punt màxim de la degradació de la seva pròpia condició humana fins al punt que Lampedusa, amb aquest llenguatge despreciatiu, ens fa sentir tant fàstic com pena. Només hi ha una clemència: la compassió quixotesca de la superioritat del nostre guepard: don Fabrizio, en el fons, hi pertany pels seus lligams tant de sang com de societat.

En l'anàlisi del llenguatge metafòric d'aquest acostament home-gos, l'autor escriu sobre Mariannina, la prostituta de Palermo:

Mariannina l'havia mirat amb els seus ulls grans i inexpressius de pagesa, no s'havia negat a res i s'havia mostrat humil i servicial. Una espècie de *Bendicó amb faldes de seda*. (*El Guepard*, I/74: 340)

Hi ha una veritable degradació en el paral·lelisme dona-gossa. Diu el pare Saverio Pirrone de la seva pròpia neboda Angelina ('Ncilina):

Ara devia tenir divuit anys i era més aviat lletja, amb la boca sortida, com tantes pageses del poble, i els ulls esparverats com els dels *cans* sense amo. (*El Guepard*, V/49: 204)

Es degrada i mortifica una noia que, per la humiliació de la situació, ja que s'ha quedat embarassada i hi ha problemes d'herència, ha fet un acte despreciable. També són destacables els ulls esporuguits dels que se senten inferiors a certs cotxers de París:

Me diuen que a París hi ha comtes polonesos als quals les insurreccions i el despotisme han deixat dins la misèria. Fan de cotxer, però miren els seus clients amb tal altivesa que els pobres pugen al cotxe desconcertats, *amb l'aire d'un ca dins una església*. (*El Guepard*, V/41: 147)

I els ulls ferotges, gairebé rabiosos, dels pagesos:

Les paraules li sortien desgavellades de la boca sense dents, però els seus ulls s'enfosquien d'autèntica ràbia. (*El Guepard*, V/18: 54)

En efecte, amb el seu front curt, els seus ulls ferotges, les seves patilles, les seves remenades i el ganivet de molles dins la butxaca dreta dels calçons, es comprenia de cop que Vicenzino era un <<home d'honor>>, un d'aquests imbècils violents capaç de qualsevol estropici. (*El Guepard*, V/52: 225)

Turi s'enfurí i recorria els camins de San Cono amb escuma a la boca (...). (*El Guepard*, V/57: 251)

E.A.II.1.4.3. Metàfores antropomòrfiques.

A més de fer un acostament de la persona al gos, Lampedusa fa també el contrari amb Bendicó. Humanitza l'animal fins a tal punt que, estant aquest sempre en contacte amb la família Salina, Lampedusa li atribueix qualitats pròpies de les persones. Entre d'altres, seguint aquesta línia, podem llegir a *El Guepard* els casos següents:

Per la porta mig oberta per on havien sortit els criats, entrà Bendicó, trist encara perquè l'havien exclòs de la cerimònia, i provà de remenar la coa. (*El Guepard*, I/2: 11)

-I l'animal acudia, li posava el morro terrós dins la mà, desitjós de demostrar-li que li perdonava l'estúpida interrupció del bon treball que estava realitzant.
- Prou, Bendicó, vine aquí. (*El Guepard*, I/27: 99)

<<Ding, ding, ding>>, sonava la campaneta anunciant el sopar. Bendicó es posà a córrer, la boca feta aigua. (*El Guepard*, I/40: 184)

Fugí escales avall (Tancredi). Bendicó, que perseguia el seu amic lladrant de goig, fou reclamat (...) (*El Guepard*, I/87: 438)

(El Príncep) s'aixecà per obrir a Bendicó que feia tremolar la porta amb les seves empentes amistoses. Es tornà a asseure. (*El Guepard*, IV/154: 630)

<<D'aquí una setmana resultarà que m'he salvat perquè tinc a casa Bendicó.>>
I pessigà amb tal força una orella del ca que l'animal xisclà, honorat sens dubte, però adolorit. (*El Guepard*, I/109: 552)

Don Fabrizio sortí seguit de Bendicó. Volia anar a trobar el pare Pirrone, però els ulls suplicants del ca l'obligaren a anar al jardí. La veritat és que Bendicó conservava records agradosos del bon treball realitzat la tarda anterior i desitjava repetir la festa. (*El Guepard*, I/114: 591)

Les característiques humanes de Bendicó, normalment sempre sociable prenen força pes perquè el comportament de l'home i de l'animal és expressat d'una forma analògica.¹⁰ Ara bé, la confrontació animal-home i home-animal es resol en un progressiu empobriment de l'home (Pagliara-Giacovazzo, 1983: 155):

Molto spesso ci troviamo così in presenza di espressioni che sottintendono un'affettuosità e una forza di penetrazione nella 'psicologia' animale, assente peraltro quando oggetto di analisi è l'uomo; i verbi, i sostantivi, gli aggettivi che vengono adoperati per caratterizzarlo, non sono quelli attraverso cui generalmente si esprimono i suoi sentimenti e le sue idee.

L'acte de lectura ens demana, doncs, profunditat i reflexió tractant-se d'un escriptor com Lampedusa. Captar allò que està 'sobrentès' Impl en les seves paraules és un joc que no és mai senzill perquè fa pensar en allò que es diu indirectament, i més quan hi ha el toc irònic característic de l'escriptor. La ironia amb què el Lampedusa decepcionat parla dels homes també colpeix els animals quan aquests adquireixen semblança i comportament humà, i a vegades s'hi entreveu el seu sentiment de despreci i refús vers la condició humana. Podem observar aquesta sensació especialment en el cas següent:¹¹

[el príncep] Assegut a un banc contemplava la desfeta que Bendicó realitzava pels caminals. De tant en tant, el ca girava cap a ell els seus ulls innocents com si li demanàs un elogi per la seva tasca destructiva: catorze clavells arrabassats, mitja bardissa pelada, una canal obstruïda. Semblava realment *un home*. (*El Guepard*, I/26: 95)

¹⁰ En una ocasió no s'hi mostra, en una visita d'Angèlica al palau: "Unicament Bendicó, contra la seva acostumada sociabilitat, s'havia refugiat davall una consola i gruní fins que fou obligat a mostrar-se correcte per un Francesco Paolo indignat i amenaçador." (*El Guepard*, IV/20: 52).

¹¹ En el text original italià llegim "*Sembrava davvero un cristiano*", amb la qual paraula l'autor encara és més punyent en el seu despreci i joc irònic en el binomi gos-cristià: des d'un punt de vista filosòfico-moral, s'hi palesa la indiferència que sent l'escriptor per la religió cristiana, vista aquesta com un ritual totalment extern i buit.

Podem concloure que les metàfores, les analogies i els paral·lelismes que usa l'escriptor són el procediment formal per a traduir en imatges externes el contingut d'una realitat tant subjectiva com objectiva (Pagliara-Giacovazzo, 1983), i són un potencial expressiu que reflecteix la disposició sentimental i psicològica del mateix autor. Si el Príncep s'entendria davant d'aquells <<ulls suplicants>> i les accions innocents del gosset, és perquè se l'estima, li fa companyia i el fa feliç; en canvi només troba disgust i desacord en les accions humanes. Escriu Orlando (1962/1996: 73):

Lampedusa riservava e trasferiva agli animali una simpatia certo meno impegnativa che non sarebbe stata quella molte volte negata al genere umano (...). Innocue forse perché mute, le bestie gli rendevano più facile quel disinteressato identificarsi in una vittima che è la pietà: non per caso la morte del coniglietto è uno dei momenti più commossi del *Gattopardo* (...). Per i patimenti dei deboli e delle vittime di specie umana aveva invece una strana, sollecita comprensione senza misericordia>>.

La innocència de Bendicó, ben estimada de tota la família Salina, és precisament allò que tradueix en paraules l'ànim del Lampedusa home i escriptor, perquè l'autor no ha retrobat mai aquest sentiment en la humanitat, perquè els animals estan envoltats d'un alè d'innocència que manca als homes. Es palesa un veritable despreci per la manera en què es comporta la humanitat, especialment d'una part d'aquesta humanitat: Lampedusa els relega al graó més baix de l'escala dels valors socials, i no fa massa concessions quan es tracta de parlar de noblesa i de dignitat de la persona.

Al costat del camarlenc de servei, que el menava xerrant pels colzes (...) recorria sales i sales de magnífica arquitectura i mobiliari barroer (precisament com la monarquia borbònica) tota al llarg de passadissos bruts i d'escalas secundàries i desembocava a una antecambra on esperava molta gent: semblants hermètics, cares àvides de pretendents recomanats. El camarlenc s'excusava, li feia superar l'obstacle de la multitud i el conduïa a una altra antecambra, reservada als personatges de la Cort: una saleta blava i plata del temps de Carles III, i després d'una curta espera, un criat picava¹² a la porta i el visitant era admès davant l'Augusta Presència. (*El Guepard*, I/28: 102)

Tenint en compte l'acció del verb 'gratar' atribuïda a un home, ens fa pensar en el mateix que fa Bendicó quan vol entrar en el despatx del Príncep, però amb un comportament pròpiament humà:

Potser Chevalley hauria seguit molt de temps en aquest to si Bendicó, darrera la porta, no hagués demanat a <<la saviesa del sobirà>> que el deixassin entrar. (*El Guepard*, IV/154: 630)

¹² Llorenç Villalonga s'allunya del sentit original del text de Lampedusa: tradueix “grattava” per “picava”, i no per 'gratava', tal com es llegeix a l'original en italià (“e dopo una breve attesa, un servo grattava alla porta (...)”). A parer nostre, pel sentit irònic i de despreci que vol transmetre Lampedusa amb la frase -i seguint el seu llenguatge descriptiu ple de metàfores animalsques-, el verb que s'hi escau més és sens dubte “gratava”, ja que aquest acte és més propi de bèsties que no pas de persones.

Bendicó assumeix característiques humanes mentre que els homes n'assumeixen pròpies dels gossos. *Chevalley de Monterzuolo* és <<el piemontès, representant de l'únic estat liberal d'Itàlia>> (*El Guepard*, IV/152: 625).

Bibliografia.

BERTONE, M. (1995): *La scrittura e l'interpretazione*. Palermo: Palumbo.

DE ROBERTIS, G. (1959): "Il Gattopardo". *La Nazione*. 29 gener.

GENETTE, G. (1966/1969): "Frontières du récit". Dins *Figures II: Essais*. Paris: Seuil. pp. 49-69. [1a publicació dins *Communications*. 8. pp. 152-163].

__ (1972/1989): *Figures III*. Paris: Seuil. [Trad. cast. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.]

KONRAD, H. (1939): *étude sur la métaphore*, Paris.

MASI, G. (1996): *Come leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Milano: Mursia.

MONTALE, E. (1958): "Il Gattopardo". *Corriere della Sera*. Desembre.

ORLANDO, F. (1962/1996): *Ricordo di Lampedusa / Da distanze diverse*. Torino: Bollati Boringhieri.

PAGLIARA-GIACOVAZZO, M. (1983): *Il <<Gattopardo>> o la metafora decadente dell'esistenza*. Lecce: Milella.

VILLALONGA, LI. (1962/1983): *El Guepard*. Barcelona: Bruguera. [trad. cat.; Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA (1958): *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli].

ESTUDI ANNEX III. DIFERÈNCIES DE TRADUCCIÓ DE *EL GUEPARD*

La nerviosa prepotència de la Princesa féu caure brusquement el rosari dins la bossa brodada de jais mentre els seus ulls blaus i inquiets miraven dissimuladament els seus fills, els servents i el marit tirànic (...) (El Guepard, I/7: 28)

L'acte de traduir un text literari, de transmetre en una altra llengua una informació ja escrita, proporciona una gran quantitat d'aspectes interessants de ser estudiats, tal com el tractament de la CNV. És a dir, com es tradueixen els sNVs expressats en un text literari i la manera en què aquests són descrits o transcrits pel traductor.

Per elaborar aquest apartat, utilitzem el text original en italià de *El Guepard* –edició de l'editorial Feltrinelli (1969/1983), conforme al manuscrit del 1957, a cura de Gioachimo Lanza Tomasi-, i comparem aspectes destacables amb la traducció al català de Llorenç Villalonga (1962/1983) -basada en l'edició de l'editorial Feltrinelli del 1958, a cura de Giorgio Bassani-, contraposant-los amb la traducció al castellà de Fernando Gutiérrez (1999) -basada també en l'edició de l'editorial Feltrinelli del 1958-.

El traductor posseeix un estil propi d'escriure i pot optar per solucions lingüístiques i estilístiques que poden diferenciar amb més o menys intensitat el resultat del seu text de l'original. Pot ocórrer que el traductor despulli de contingut poètic alguns passatges del text original, donant més importància al contingut que a la forma. Això pot afectar els trets estilístics corresponents a figures retòriques i als sNVs. El traductor català sembla més interessat en usar aquest mètode, en detriment de metàfores i descripcions de sNVs presents en el text original.

Alguns passatges del text original en italià reflecteixen l'interès de l'autor en descriure el comportament NV dels personatges principals, és a dir, en mostrar

l'aspecte visual i auditiu de la seva comunicació, la qual cosa proporciona realisme a l'obra literària.

La dificultat augmenta quan l'obra és traduïda a una llengua estrangera. Alguns d'aquests sNVs detectats poden no ser assequibles a lectors pertanyents a diferents cultures als quals pot no resultar-los familiars. Algunes d'aquestes descripcions NVs són traduïdes d'acord amb el seu significat i no la forma, obviant un o més detalls. La intervenció del traductor: manipula el text insertant, suprimint o substituint expressions, verbals o NVs.

En la traducció, part del text pot: a) canviar una expressió traduint-la en una altra de més pròpia en la seva llengua; b) afegir detalls, clarificant la descripció, per fer més entenedor el significat d'aquests sNVs al lector.

A continuació, destaquem alguns paràgrafs del text original en italià de *El Guepard* i els comparem amb la traducció al català de Llorenç Villalonga, contraposant-los amb la traducció al castellà de Fernando Gutiérrez. L'interès d'aquesta comparació és veure si aquestes dues traduccions conserven o no les mateixes tècniques de comunicació o el mateix sentit del text original.

The less obvious aspects of nonverbal communication in literary translation, however, as well as in the challenging experience of live interpretation, seem to have been traditionally neglected. (Poyatos, 1997: 2)

Destaquem en lletra cursiva només aquelles paraules que volem comentar, doncs en elles radica la diferència respecte del text original de Lampedusa.

E.A.III.1. Referències a estats emocionals i comportaments.

Afecte.

a) L'adjectiu <<emocionats>>, que apareix en la traducció catalana, considerem que no és massa precís. Per l'amplitud del seu significat permet l'ambigüitat des del punt de vista de les emocions. En el cas que exposem, pel context personal i situacional dels prínceps de Ponteleone, pot resultar fàcil la seva identificació amb un sentiment d'afecte. No obstant això, la traducció castellana de Gutiérrez respecta íntegrament el vocable *inteneriti*, utilitzat en el text original italià de Lampedusa, i el tradueix per l'adjectiu *enternecidos*.

italià: Forse istigate da Tancredi le altre coppie avevano smesso e stavano a guardare; anche i due ponteleone erano lí: sembravano *inteneriti*, erano anziani e forse comprendevano. (VI: 303)

català: Tal volta instigades per Tancredi, les altres parelles s'havien aturat i els miraven; els dos Ponteleone també hi eren. Semblaven *emocionats*. Eren vells i potser comprenien. (*El Guepard*, VI/67: 321)

castellà: Acaso instigadas por Tancredi las otras parejas dejaron de bailar y se quedaron mirando. Los dos Ponteleone estaban allí: parecían *enternecidos*. Eran viejos y acaso comprendían. (VI: 242)

Tranquil.litat.

a) En el text italià, apareix la paraula <<piano>>, que Villalonga tradueix per <<serenament>>; en canvi, el terme és obviat en la traducció castellana, amb la qual cosa es perd un matís paralingüístic, important per la interpretació de l'EF.

italià: [il Principe] Parlava ancora piano, ma la mano attorno a S. Pietro si stringeva; l'indomani la crocetta minuscola che sormontava la cupola venne trovata spezzata. (IV: 232)

català: [el príncep] Raonava encara serenament, però la mà entorn de Sant Pere estava crispada. Més tard la minúscula creu de la cúpula es trobà feta bocins. (*El Guepard*, IV/160: 657)

castellà: [el príncep] Hablaba todavía, pero la mano en torno a San Pedro se crispaba; más tarde la minúscula cruz de la cúpula fue encontrada hecha pedazos. (IV: 197)

b) La traducció castellana usa el terme <<imperturbabilidad, seguint el terme <<imperturbabilità>> del text italià; en canvi, la traducció catalana no usa el terme <<impertorbabilitat>> sinó <<serenitat>>.

italià: Il jesuita ammirava l'asciuttezza del vecchio, l'*imperturbabilità* delle sue menzogne. (I: 270)

català: El jesuïta admirava el to del vell, la *serenitat* de les seves mentides. (*El Guepard*, VI/67: 322)

castellà: El jesuita admiraba la sequedad del viejo, la *imperturbabilidad* de sus mentiras. (V: 220)

En aquest treball de tesi, hem considerat el terme <<serenitat>> com a pertanyent al camp semàntic de tranquil.litat. No és el mateix <<impertorbabilitat>> que <<serenitat>>. Si el traductor hagués escrit <<impertorbabilitat>>, respectant el terme italià, no hagués alterat el significat de la frase, i haguéssim pogut considerar el cas dins de l'EF de torbament com a GNE. En canvi, seguint la traducció catalana ens hem vist obligat a tractar el cas dins de l'EF de tranquil.litat.

Satisfacció.

a) La traducció castellana usa el terme <<alivio>>, seguint el terme <<solliero>> del text italià; en canvi, la traducció catalana usa el terme <<satisfacció>>.

italià: Tutti gli altri (Tancredi compreso, rincresce dirlo) manifestarono il loro *solliero* in modi diversi (...) (II: 99)

català: Tots els altres -Tancredi inclòs- manifestaren la seva *satisfacció* de diferents maneres (...) (*El Guepard*, II/103: 492)

castellà: Todos los demás -hay que decir que Tancredi comprendido- manifestaron su *alivio* de diversos modos (...) (II: 110)

No té el mateix significat <<satisfacció>> que <<alivi>>. Si el traductor hagués escrit <<alivi>>, respectant el terme italià, no hagués alterat el significat de la frase, i haguéssim considerat el cas dins d'una altra EF.

Ira/preocupació.

italià: Don Fabrizio s'infilava i lunghi mutandoni e sbuffava: prevedeva lunghi colloqui, lagrime, seccature senza limiti; (II: 85)

català: Don Fabrizio es passava, *preocupat*, els llarguíssims calçotets blancs. Imaginava llargues converses, llàgrimes, molèsties innombrables. (*El Guepard*, II/64: 286)

castellà: Don Fabrizio se ponía los larguísimos calzoncillos y resoplaba; preveía largos coloquios, lágrimas, molestias sin límites. (II: 101)

Estranyesa/sorpresa.

a) En la traducció castellana apareix el terme <<se sorprendió>>; en canvi, en la catalana apareix l'enunciat <<resultava una mica insòlit>>. Aquest canvi terminològic és decisiu per determinar el tipus d'EF: la traducció castellana manté el sentit de sorpresa del text original en italià; per contra, la catalana permet una altra interpretació. Entès així, hem classificat el cas com estranyesa.

italià: "Padre Pirrone chiede di vedere subito Vossa Eccellenza. Aspetta qui accanto che Vostra Eccellenza esca del bagno." Il Principe *fu sorpreso*; se era successo un guaio era meglio conoscerlo subito. (II: 82).

català: -El pare Pirrone desitja veure'l tot seguit, Excel.lència. Espera a fora que Sa Excel.lència hagi sortit del bany.

Resultava una mica insòlit. Si havia succeït una desgràcia era millor saber-ho tot seguit. (*El Guepard*, II/58: 244)

castellà: - El padre Pirrone quiere verle enseguida, excelencia. Espera afuera a que vuestra excelencia haya salido del baño. El príncipe *se sorprendió*. Si había sucedido una desgracia era preferible conocerla inmediatamente. (II: 99)

A més de la unitat lèxica que hem comentat, cal destacar una diferenciació sintàctica que com a conseqüència comporta un canvi en la veu del narrador. La versió catalana utilitza una oració impersonal: <<Resultava una mica insòlit>>, la qual cosa indica la presència d'un narrador omniscient que coneix els pensaments del propi príncep. El text original en italià utilitza una oració amb subjecte i predicat <<Il Principe fu sorpreso>>, la qual cosa indica la presència d'un narrador observador, ja que es limita a explicar allò que veu. El mateix procediment és respectat per la traducció en castellà <<El príncipe se sorprendió>>.

Ira/tristesia.

En la traducció catalana apareix el terme <<contrariats>>, que nosaltres hem pres com un sinònim d'ira. En canvi, en el text original en italià apareix el terme <<contristati>>, respectada en la traducció castellana <<contristados>>. Malgrat les diferències en la traducció, hem estat fidels a la traducció de Villalonga. Un factor important per a prendre aquesta decisió ha estat el context situacional. Remarquem que aquesta diferència de significat, en relació amb el text original, és rellevant en un comentari, i pot comportar conclusions molt diferents.

italià: Altri invece dopo averlo ascoltato si allontanavano *contristati*, convinti che lui fosse un transfuga o un mentecatto e più che mai decisi a non dargli retta (...) (III: 135)

català: Altres, en canvi, sortien *contrariats*, convençuts que don Fabrizio era un desertor o un beneit, i decidits més que mai a no fer-li cas (...) (*El Guepard*, III/55: 192)

castellà: Otros, en cambio, después de haberlo escuchado, se alejaban *contristados*, convencidos de que era un tráfuga o un mentecato y más que nunca decididos a no hacerle caso (...) (III: 134)

Satisfacció/alegria.

a) La traducció catalana dista dels termes usats en l'original italià i en la traducció castellana. Villalonga prefereix usar el terme <<satisfaccions>>, quan en el text original en italià apareix <<gustosissime gioie>>, respectat pel castellà <<sabrosas alegrías>>.

italià: [il Principe] possedeva forti e reali inclinazioni alle matematiche; aveva applicato queste all'astronomia e ne aveva tratto sufficienti riconoscimenti pubblici e *gustosissime gioie* private. (I: 7)

català: [el príncep] sentia no obstant una forta inclinació per les matemàtiques que havia aplicat a l'astronomia, on aconseguí prou èxit públic i no poques *satisfaccions* privades. (*El Guepard*, I/12: 41)

castellà: [el príncipe] poseía una marcada y real inclinación por las matemáticas. Había aplicado éstas a la astronomía y con ello había logrado abundantes galardones públicos y *sabrosas alegrías* privadas. (I:46)

En la nostra classificació de les EFs hem establert una diferenciació entre alegria i satisfacció. En la nostra anàlisi, seguim fidelment el llenguatge usat pel traductor; no obstant això, el problema de traducció subsisteix, i pot alterar el resultat d'una investigació.

b) El mateix problema de traducció ocorre en el cas següent. Villalonga prefereix usar el terme <<satisfets>> en contraposició al de <<festoso>> de l'original en italià, traduït per <<alegres>> en el text en castellà.

italià: Ognuno festoso, ognuno desideroso di esaltare l'illuminato imperio tanto "misto" che "mero" di casa Salina. (I: 35)

català: Tots satisfets, tots desitjosos d'expressar el clar imperi, sia <<misto>> sia <<mero>>, de la Casa Salina. (*El Guepard*, I/93: 473)

castellà: Todos alegres, todos deseosos de expresar el iluminado imperio, tanto si es <<mixto>> como <<propio>>, de la Casa de los Salina. (I: 68)

c) La mateixa confusió de vocabulari trobem en el cas següent. Villalonga escriu <<satisfets>> on Lampedusa escriu <<contenti>>, respectat per la traducció castellana.

italià: non fosse che tanti figli di mamma ci rimetteranno la pelle, non potremmo che essere contenti. (I: 38)

català: Mentre aquests fills de mare no hi deixin la pell ens podrem donar per satisfets. (*El Guepard*, I/99: 501)

castellà: Si no fuera porque va a costarles la piel a muchos hijos de familia, deberíamos estar *contentos*. (I: 70)

Riure/somriure.

Hem observat casos en què Lampedusa prefereix d'escriure un terme referent a riure on en el text original italià apareix un terme de somriure. Com exemple d'això, citem els casos següents:

a) Trobem <<rigué>> en la traducció catalana, on Lampedusa escriu <<sorrise>>, i la traducció castellana <<sonrió>>.

italià: "Confessarmi? Ma non è Sabato, oggi." Dopo ricordò e *sorrise* (...) (I: 45)

català: - Confessar-me? Avui no és dissabte -després recordà i *rigué*. (*El Guepard*, I/119: 618)

castellà: - ¿Confesarme? Hoy no es sábado -luego recordó y *sonrió*- (...) (I: 75)

b) Trobem <<riure>> en la traducció catalana, on Lampedusa escriu <<sorridere>>, i la traducció castellana <<sonreír>>.

italià: valeva la pena di stancarsi tanto, d'impolverarsi a quel modo, di far *sorridere* la gente e per che cosa, poi? (IV: 213)

català: ¿valia la pena de cansar-se tant, d'omplir-se de pols d'aquella manera, de fer *riure* la gent? (*El Guepard*, IV/107: 413)

castellà: ¿valía la pena de cansarse tanto, de llenarse de polvo de aquella manera, de hacer *sonreír* a la gente? (IV: 184)

c) Trobem <<riure>> en la traducció catalana, on Lampedusa escriu <<sorriso>>, i la traducció castellana <<sonrisa>>.

italià: [Tancredi] voleva dire qualcosa a Don Fabrizio sorpreso, ma Concetta intervenne di nuovo, con voce cattiva adesso, e senza *sorriso*. (II: 109)

català: [Tancredi] intentà dir alguna cosa al Príncep, que estava sorprès, però Concetta intervingué de nou, amb veu perversa i ara sense *riure*. (*El Guepard*, II/131: 627)

castellà: [Tancredi] Quiso decir algo al príncipe sorprendido, pero Concetta intervino de nuevo, con voz perversa y ahora sin *sonrisa* (II:117)

d) El text original en italià utilitza una metàfora per referir-se al riure. La traducció castellana reproduïx amb fidelitat la mateixa tècnica. En canvi, en la traducció catalana Villalonga emprà directament el terme <<reien>>.

italià: le altre sorelle si stringevano attorno a lei *rumorosamente* liete appunto perché non commose; (IV: 182)

català: Les altres germanes xerraven i *reien* d'alegria precisament perquè no estaven emocionades. (*El Guepard*, IV/18: 46)

castellà: Las otras hermanas se apretujaban en torno a ella con *ruidosa* alegría precisamente porque no estaban conmovidas. (IV: 164)

Sorpresa/preocupació.

a) El text de la traducció catalana no fa cap referència Expl a la sorpresa. Villalonga tradueix <<s'adonaren>> on Lampedusa escriu <<sorpresero>>, i la traducció castellana <<sorprendieron>>. El fet que Villalonga no usi el terme <<sorprengueren>> ens obliga a considerar el cas de sorpresa Impl per a mantenir el

sentit del text original de Lampedusa. D'una altra manera, no podríem considerar l'existència de sorpresa.

italià: ed essi ritmarono i loro baci in accordo con quei suoni di giocondità disillusa; e quando la loro stretta si allentò si *sorpresero* nell'accorgersi che i suoni erano cessati da tempo (...) (IV: 206)

català: i ells ritmaven les seves besades d'acord amb aquestes notes d'alegria desilusionada i quan el seu abraç s'aflluixà s'adonaren que la música havia acabat feia estona (...) (*El Guepard*, IV/87: 336)

castellà: y ellos ritmaron sus besos de acuerdo con esos sonidos de alegría desilusionada y cuando su abrazo se aflojó *se sorprendieron* al darse cuenta de que los sonos habían cesado hacia rato (...) (IV: 180)

Serietat/preocupació.

a) La traducció catalana dista dels termes usats en l'original italià i en la traducció castellana. Villalonga prefereix usar el terme <<seriosos>>, quan en el text original en italià apareix <<cupi>>, respectat pel castellà <<sombríos>>.

italià: Vi era il parroco, i due fratelli Schirò, proprietari del luogo e don Pietrino, il vecchissimo erbuario: *cupi* erano venuti, *cupi* rimanevano (...) (V: 252)

català: Hi havia el rector, els dos germans Schiro, propietaris del lloc, i don Pietrino, el vellíssim herbolari: tots havien acudit *seriosos* i *seriosos* continuaven (...) (*El Guepard*, V/13: 37)

castellà: Allí estaba el párroco, los dos hermanos Schiro, propietarios del lugar, y don Pietrino, el viejo herbolario: habían acudido *sombríos* y *sombríos* continuaban (...) (V: 208)

En la nostra classificació de les Efs, hem establert una diferenciació entre serietat i preocupació. En la nostra anàlisi, seguim fidelment el llenguatge usat pel traductor; no obstant això, el problema de traducció subsisteix, i pot alterar el resultat d'una investigació.

E.A.III.2. Referències a formes verbals.

a) En el següent cas, el príncep recorda Palermo des de la pròpia satisfacció que sent pel fet d'anar de vacances a Donnafugata. D'acord amb els temps verbals utilitzats pel traductor (perfet i imperfet d'indicatiu), l'aspecte del verb de la proposició principal és imperfectiu, i constatem que el príncep, en aquest mateix moment del viatge, també sent fàstic.

italià: Per esser sinceri, lo spettacolo che *aveva offerto* Palermo negli ultimi tre mesi lo *aveva* un po' *nauseato*. (II: 65)

català: Per ésser francs, l'espectacle que *oferí* Palermo els darrers mesos li *feia* fàstic. (*El Guepard*, II/13: 58)

castellà: Para ser sinceros, el espectáculo que *había ofrecido* Palermo en los últimos tres meses lo *había asqueado* un poco. (II: 87)

D'acord amb el text original en italià, els temps verbals utilitzats per l'autor (plusquamperfet d'indicatiu en ambdós casos) són d'aspecte perfectiu, amb la qual cosa constatem que el fàstic és inexistent en aquest moment d'inici de les vacances; el fàstic és recordat, però ja no sentit. Dit això, puntualitzem que la nostra anàlisi segueix el text de la traducció catalana, amb la qual cosa constatem que en aquest precís moment, l'EF del príncep ha canviat de satisfacció a fàstic. El cas mostra com un canvi d'ús d'un temps verbal, amb aspecte perfectiu o imperfectiu, pot fer canviar el significat d'una EF en un context determinat.

b) Tant en el text original en italià com en la traducció catalana, s'usa el verb en participi. Aquesta forma verbal té un valor perfectiu: el seu ús indica que l'acció ha tingut un inici, un desenvolupament i un final. En canvi, en la traducció castellana s'usa una forma verbal en gerundi simple. Es tracta d'una acció imperfectiva, encara en procés de realització. En el nostre cas, no afecta en l'anàlisi de l'EF perquè ens basem en la traducció catalana, coincident amb la italiana.

italià: *risvegliatosi* ai primissimi albori, immerso nel sudore e nel fetore (...) (II: 71)

català: *Despert* quan el dia clarejava, submergit dins la calor i la pudor (...) (*El Guepard*, II/27: 103)

castellana: *Despertándose* al filo del alba, inmerso en el sudor y el hedor (...) (II: 91)

E.A.III.3. Referències al Comentari Verbal.

La traducció catalana canvia de lloc el comentari del narrador. L'avantposa a l'expressió <<-Dos dies com dins el mar...->>, donant a entendre que es posa seriós pensant en el temps, i no en Angèlica.

italià: "E pensare che a me avevano detto che quaggiù da voi non pioveva mai! Mamma mia, sono due giorni che siamo stati come dentro un fiume!" *Dopo si fece serio*: "Ma insomma, Falconeri, dov'è la signorina Angelica? (IV: 191)

català: - I pensar que m'havien dit que aquí no plovia mai!

Després es posà seriós:

- Dos dies com dins el mar... Però, Tancredi, on és la senyoreta Angèlica? (*El Guepard*, IV/46: 152)

castellà: -¡Y pensar que me habían dicho que aquí no llovía nunca! ¡Santo Dios, llevamos dos días como si estuviéramos metidos en el mar! -*después se puso serio*-. Pero, en resumen, Falconeri, ¿dónde está la señorita Angélica? (IV: 171)

E.A.III.4. Referències a la proxèmica.

a) CC. El següent és un cas d'omissió d'una abraçada. Forma part d'un context de salutació i comiat. La traducció catalana, en ometre el terme, no reproduïx tota la intensitat de l'acte de salutació, i impedeix que la posterior anàlisi del cas en català pugui donar compte de l'acte complet. Aquest fet pot condicionar el comentari del tipus de salutació, aspecte que pot incidir en l'estudi de la caracterització de Concetta des del punt de vista NV.

italià: Tutti erano tranquilli e contenti. Tutti, tranne Concetta. Essa aveva sí abbracciato e baciato Angelica (...) (II: 101)

català: Tots estaven tranquils i satisfets. Tots, tret de Concetta, que havia besat Angèlica (...) (*El Guepard*, II:107: 504)

castellà: Todos estaban tranquilos y contentos. Todos, excepto Concetta. Esta había abrazado y besado a Angélica (...) (II: 111)

E.A.III.5. Referències a la terminologia.

Hem detectat casos d'omissió ([...]) de diferents anunciats. El fet que falti part o tot l'anunciat complet, pot afectar el sentit total de l'acció. Aquestes notes explicatives poden ajudar a entendre el comportament dels personatges, especialment si es vol fer un estudi psicoanalític d'ells, o si es vol aprofundir en el significat dels sNVs.

a.1) Omissió d'un anunciat: complet.

italià: "Adesso sedetevi, Padre, e ditemi perché volevate parlarimi così di furia." *Mentre il Gesuita sedeva egli incominciò per proprio conto alcuni prosciugamenti più intimi.*

"Ecco, Eccellenza: sono stato incaricato di una missione delicata. (II: 84)

català: - Ara seguei, Pare, i digui per què em volia parlar amb tanta pressa. [...]

- Veurà, Excel.lència: m'han encarregat una missió delicada. (*El Guepard*, II/61: 261)

castellà: - Ahora siéntese, padre, y dígame por qué quería hablarme con tanta prisa.

Y mientras el jesuita se sentaba, comenzó por su cuenta algunos secamientos más íntimos.

- Verá, excelencia: he sido encargado de una misión delicada. (II: 100)

a.2.) A més del terme <<sorpreso>>, ja comentat anteriorment, trobem que falta un enunciat complet: el parlament de don Fabrizio. En canvi, el diàleg proporciona una informació rellevant: és el príncep qui dóna el permís perquè entri el pare Pirrone. En canvi, sense el diàleg sembla que el pare Pirrone s'hagi pres la llibertat d'entrar sense permís. És molt diferent entrar amb permís o sense, encara que sigui de forma precipitada.

italià: Il Principe fu sorpreso; se era successo un guaito era meglio conoscerlo subito. "*Niente affatto; fatelo entrare adesso.*"

català: Resultava una mica insòlit. Si havia succeït una desgràcia era millor saber-ho tot seguit. [...]. (*El Guepard*, II/58: 246)

castellà: El príncep se sorprendió. Si había sucedido una desgracia era preferible conocerla inmediatamente. -*Qu entre enseguida.* (II: 57)

b) Omissió d'una part de l'enunciat.

italià: anche mademoiselle Dombreuil lo baciò con la bocca disavvezza alle carezze e gridava, la poveretta: "Tancredi, Tancredi, pensons à la joie d'Angelica," tante poche corde aveva il proprio arco, *sempre costretta a raffigurarsi le gioie degli altri.* (IV: 190)

català: També mademoiselle Dombreuil el besà amb la seva boca poc avesada a les carícies i cridava, la pobra:
- Tancredi, Tancredi, pensons à la joie d'Angèlica - tan poques cordes tenia el seu arc [...] (*El Guepard*, IV/42: 139)

castellà: También mademoiselle Dombreuil lo besó con boca desacostumbrada a las caricias y gritaba la pobrecilla:
- Tancredi, Tancredi, pensons à la joie d'Angelica - tan pocas cuerdas tenía su arco, *siempre obligada a imaginarse las alegrías de los demás.* (IV: 170)

c) En el següent cas, el fet que en la traducció catalana no se segueixi fidelment el text original en italià no altera l'EF del personatge en qüestió, el pare Pirrone. No obstant això, la informació que falta ajudaria a assegurar que el jesuïta menteix i que es tracta d'una emoció d'alegria d'afectació.

italià: Sono molto contento di trovarmi qui e sono stato felice, ieri, quando a casa mi hanno detto che Santino, vostro figlio, si è fidanzato con mi nipote Angelina; (V: 270)

català: Estic content de trobar-me aquí i de saber que Santino, el teu fill, és el promès d'Angèlina. (*El Guepard*, V/65: 315)

castellà: Estoy muy contento de encontrarme aquí y me sentí ayer muy feliz cuando en casa me dijeron que Santino, su hijo, se ha prometido con mi sobrina Angelina.

E.A.III.6. Omissió de descripcions de sNVs.

La traducció catalana omet algunes descripcions de sNVs, i els substitueix directament per sVs. Això afecta considerablement l'estudi de les tècniques de comunicació de la CNV en literatura.

b) En el següent cas, podem observar les emocions d'alegria, satisfacció i por en el personatge de don Fabrizio. El fet que la traducció catalana substitueixi part del text és molt significatiu, especialment per a l'anàlisi de les tècniques de comunicació que utilitza l'autor per transmetre les EFs. Podem observar i anotar que el text comunica les esmentades EFs a partir d'Expl: sVs i Comt V. No obstant això, l'enunciat substituït amb el substantiu <<alegria>> correspon als sNVs d'aquesta EF que es descriuen en el text original en italià. Sense aquest fragment de text, seguint la traducció catalana, l'estudi sobre el cas varia substancialment. Advertim també un cas de substitució d'un recurs estilístic,¹ una imatge comparativa, pel terme real al qual fa referència <<afalagat>>. Aquesta imatge apareix en el text original en italià <<si sentiva tutto ringalluzzitto>>, i es manté en el text castellana <<y se hinchó como un pavo>>. Sovint el traductor català despulla el text original del seu contingut poètic, donant més importància al contingut que a la forma. Això s'observa en trets estilístics corresponents a figures retòriques i a sNVs.

italià: Il Principe fu contentissimo, si sentiva tutto ringalluzzitto. Altro che cripta dei Cappuccini! *Le sue guance pelose si agitavano per il piacere*. L'idea della "mazurka" però lo spaventava un poco (...) (VI: 300)

català: El Príncep quedà content i afalagat. Allò era molt diferent de la cripta dels Caputxins!*La cara se li havia il·luminat d'alegria*, però la idea de la masurca l'espantava un poc (...) (*El Guepard*, VI/59: 262)

castellà: El príncipe estuvo contento y se hinchó como un pavo. ¡Esto era algo muy distinto de la cripta de los Capuchinos! *Sus peludas mejillas se agitaron de placer*. Pero le asustaba un poco la idea de la mazurca (...) VI: 241)

c) El text original en italià utilitza el terme <<sorpresa>>, i a més informa d'un sNV, pertanyent al sistema Neuro-vegetatiu: <<colfiato in gola>>. El text en castellà respecta aquests termes, però la traducció catalana no. Villalonga omet el substantiu <<sorpresa>> de la primera oració, traduint solament l'adjectiu

¹ Trobem aquest tipus d'omissions de forma freqüent en la traducció en català; entre d'altres, citem com exemple el següent: italià: Queste marce *sul filo del rasoio* erano sospese del tutto (...) (III: 129); català: Aquests pensaments, i d'altres, foren oblidats del tot (...) (*El Guepard*, III/38: 130; castellà: Estas marchas sobre *el filo de la navaja* fueron suspendidas del todo (...) (III: 130).

<<enlluernadora>>. D'aquesta manera l'oració perd intensitat semàntica. En reproduir el terme <<sorpresos>> a la segona oració, segueix privant d'intensitat semàntica l'oració pel fet que omet el sNV pertanyent al sistema Neuro-Vegetatiu. En la traducció en castellà, aquest sNV del Sistema Neuro-vegetatiu és traduït per un altre sNV, però pertanyent al Parallenguatge. Un estudi del mateix cas des del punt de vista de la CNV proporciona resultats molt diferents seguint cadascun dels tres textos.

italià: La prima impressione fu di abbagliata *sorpresa*. I Salina rimasero *colfiato in gola*; (II: 96)

català: La primera impressió fou enlluernadora [...]. Els Salina romangueren *sorpresos*. (*El Guepard*, II/94: 454)

castellà: La primera impresión fue de deslumbrante *sorpresa*. Los Salina *se quedaron sin aliento*. (II: 108)

E.A.III.7. Referències al quasiparallenguatge.

El traductor al català justifica l'ús de la paraula <<d'enfora>> amb una anotació a peu de plana, on escriu: <<"... a deci metri di distanza", escriu Lampedusa. Suposem que l'anunciaven de més lluny>>. (N. del T., III: 131).

italià: Il rumore dei suoi passi vigorosi e rapidi lo preannunciava a dieci metri di distanza. (III: 171).

català: El renou de les seves passes vigoroses i ràpides l'anunciaven d'enfora. (III/154:623).

castellà: El rumor de sus pasos vigorosos y rápidos lo anunciaba a diez metros de distancia. (III:158).

E.A.III.8. Referències a notes a peu de pàgina.

En l'edició italiana, sols apareix una nota a peu de pàgina. El pròleg de l'edició italiana és una guia de les diferents interpretacions del text, destacant una trentena de divergències entre el text manuscrit del 1957 i la versió publicada el 1958. En la nota a peu de pàgina, l'editor té interès en destacar una discordància en la minuciosa descripció de l'entorn objectual del la sala de bany del palau de Donnafugata, i reproduïx aquesta part del text (Nota pàgina 82).

En la traducció catalana apareixen un total de 10 notes a peu de pàgina. Estan numerades de forma independent per pàgina. Trobem 4 notes pertanyents al traductor (N. del T a partir d'aquí) i 6 notes pertanyents a l'editor. Les N. del T. són bàsicament comentaris explicatius que Villalonga introdueix per aclarir o bé puntualitzar algun concepte: l'ingrés a l'Orde Jerosolomitana de Sant Joan (*El Guepard*, III: 125), <<...a

deci metri di distanza>>, suposem que l'anunciaven de més lluny (*El Guepard*, III: 131), una dita popular mallorquina (*El Guepard*, V: 188), i una al·lusió a una escena d'un capítol anterior (*El Guepard*, VIII: 254). Les notes de l'editor fan referència a termes relatius al vocabulari: <<babbau>>, l'home de la por (*El Guepard*, II: 57); <<sorci>>, rates (*El Guepard*, II: 57); <<campieri>>, els guàrdies particulars als latifundis de Sicília (*El Guepard*, II: 65); un modisme italià <<ingolare un rospo>>, intraduïble a la nostra llengua (*El Guepard*, III: 114); <<tari>>, moneda siciliana de plata (*El Guepard*, III: 115); vintelmes, impost feudal (III: 130); <<Montecitorio>>, cambra dels diputats, <<Consulta>>, Ministeri d'Afers Estrangers (*El Guepard*, IV: 140).

En la traducció castellana, Gutiérrez utilitza un total de 58 notes a peu de pàgina. Estan numerades per capítol. Són de varis tipus: a) termes relatius al vocabulari (I, notes núm. 1, 8,10; II, notes núm 2, 3, 10 i 11; III, notes núm. 9 i 11; IV, nota núm. 6; V, nota núm. 2); b) referències històriques i polítiques (del capítol I, les notes núm. 3,4,5,6,9,12,14, 15 i 16; II, notes núm. 1, 8, 12; III, notes núm. 4, 8 i 11; IV, nota núm. 3; V, nota núm.1; VI, nota núm. 1; VIII, nota núm. 2); c) dades geogràfiques (I, la nota núm. 2;); d) dades culturals (I, notes 7,11, 17; II, notes núm. 4, 5, 6, 7, 9 i 13; III, notes núm. 3, 5, 6, 7 i 10; V, nota núm. 3; IV, notes núm. 1, 2, 4, 5 i 7; VI, nota núm. 2; VIII, nota núm. 1); e) comentari explicatiu (V, nota núm. 4).

Conclusions.

Les consideracions presentades en aquest estudi annex es poden sintetitzar de la següent manera:

a) Un canvi de terminologia en la traducció pot afectar considerablement la classificació categorial de la/es EF/s corresponent/s a un mateix cas. Els distanciaments entre ambdós textos poden fer variar substancialment els resultats d'una investigació.

b) Es creen problemes d'ambigüïtat que es podrien evitar.

c) Convé destacar la importància de la descripció dels sNVs, que en alguns casos es perd en ésser obviats en la traducció.

d) Un canvi d'ús d'un temps verbal, amb aspecte perfectiu o imperfectiu, pot fer canviar el significat d'una EF en un context determinat.

e) L'omissió de les descripcions de sNVs, substituïdes per sVs, afecta l'estudi dels recursos de comunicació de la CNV en literatura.

f) Sovint el traductor català despulla el text original del seu contingut poètic, donant més importància al contingut que a la forma. Això s'observa en trets estilístics corresponents a figures retòriques i a sNVs.

Bibliografia.

GUTIÉRREZ, F. (1999): *El Gatopardo*. Madrid: Cátedra. [trad. cast.; Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA (1958): *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli].

LAMPEDUSA, G. T. di (1969/1983): *Il Gattopardo. Edizione conforme al manoscritto del 1957*. Edició i pròleg a cura de Gioachimo Lanza Tomasi. Milano: Feltrinelli.

VILLALONGA, LI. (1962/1983): *El Guepard*. Barcelona: Bruguera. [trad. cat.; Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA (1958): *Il Gattopardo*. Edició i pròleg a cura de G. Bassani. Milano: Feltrinelli].