

Wiederbegegnung mit Tomasi di Lampedusas "Der Leopard"

Autor(en): **Güntert, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **64 (1984)**

Heft 3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164134>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Georges Güntert

Wiederbegegnung mit Tomasi di Lampedusas «Der Leopard»

Als Der Leopard im November 1958, ein Jahr nach dem Tod des Autors erschien, wurde er sogleich zum Bestseller und damit zu einem der grössten literarischen Ereignisse der Nachkriegszeit. Italiens Kritiker zeigten sich entweder sehr begeistert oder aber äusserst misstrauisch. Einige von ihnen begegneten dem Roman mit geradezu snobistischer Herablassung und hielten ihn – in Sprache, Art und Ton – für überholt. In der Kontroverse, die bald nach der Veröffentlichung entbrannte, standen sich zunächst Giorgio Bassani als Herausgeber und Elio Vittorini (damals Verlagslektor bei Einaudi) gegenüber. Diesen traf die Hauptschuld am verzögerten Erscheinen des Buches. Dem Roman, so schrieb Vittorini damals, gelinge es keineswegs, eine Epoche darzustellen, begnüge er sich doch damit, die psychologischen Reaktionen eines einzelnen auf die politisch-sozialen Veränderungen des Risorgimento zu schildern. In ähnlich negativem Sinne sollten sich andere berühmte Literaten (Contini, Ungaretti) äussern, ganz zu schweigen von der marxistischen Kritik, die dem Gattopardo Einseitigkeit in der Darstellung, politische Inkompetenz und übertriebenen Subjektivismus vorwarf. Durch solche stark ideologisch gefärbte Vorurteile litt das Ansehen des Romans, und es erstaunt einen, dass sich dieser im Bewusstsein der Leserschaft dennoch seinen festen Platz sichern konnte. Gewiss hat Viscontis unvergessliche Verfilmung zur Berühmtheit des Romans beigetragen. Doch erweist sich Lampedusas literarische Leistung heute, nach 25 Jahren, ebenso lebenskräftig und überzeugend wie damals.

Schon bei der ersten Lektüre des Romans *Il Gattopardo* stellt sich heraus, dass das lange Anfangskapitel als eine Art Roman im Roman konzipiert wurde. Wie ein in sich abgeschlossener Mikrokosmos enthält es im Grunde genommen alle wichtigen Aussagen, die in den nachfolgenden sieben Kapiteln nur noch ausgeführt und verdeutlicht werden. So ist hier von der alles überragenden Gestalt des Prinzen Salina die Rede, von seinen geistigen Interessen, der Astronomie; von seinen körperlichen Schwächen und ausserehelichen Beziehungen, die letztlich ein Zeichen seiner unbezwingbaren Vitalität sind. Auch äussert Don Fabrizio hier schon seine politischen Ideen, etwa wenn er sich Gedanken macht über das Schicksal der Seinen in der sich ankündigenden «demokratischen» Zeit. Gleichzeitig wird uns die Familie des Prinzen vorgestellt: die autoritäre, ihrem Gatten gegenüber bald tränenselige, bald hysterische Principessa Madre, die nachts das Kreuz schlägt, wenn ihr Mann sie in die Arme nimmt. Die Söhne dann,

die ausser dem von zu Hause ausgerissenen Zweitgeborenen mit dem klugen, lebensstüchtigen Vater wenig gemeinsam haben. Besonders deutlich wird der Gegensatz zwischen dem Erstgeborenen Paolo, dem Nichtsnutz und Pferdenarr einerseits, und andererseits dem wendigen, weltgewandten Neffen Tancredi Falconeri, dem die Zuneigung des Prinzen sicher ist. Unter den Töchtern ragt nur Concetta hervor, die das Standesbewusstsein, nicht aber die Wendigkeit und Vitalität des Leoparden geerbt hat. Von ihr heisst es jetzt schon, sie habe eine Schwäche für Tancredi. «Das Mädchen hat offenbar ein bisschen was für den Schelm übrig», (denkt der Prinz). «Es wäre ein schönes Paar; aber ich fürchte, Tancredi muss höher hinauf; ich meine, tiefer hinab» (S. 50)¹; womit bereits auf die Liebe zu Angelica Sedara hingewiesen wird – der Dorfschönen von Donnafugata, die Tancredi nicht nur ihrer Schönheit, sondern auch ihres Geldes wegen zur Frau nimmt. Auch Padre Pirrone, der Jesuitenpater, der als geistlicher Berater und Gesellschafter des Prinzen zusammen mit diesem die traditionelle Allianz von Klerus und Adel verkörpert, hat im ersten Kapitel bereits mehrere Auftritte. Schliesslich werden die Beziehungen des Prinzen zu Vorgesetzten (dem Bourbonenkönig von Neapel) und Untergebenen (Verwaltern, Pächtern, Bedienten) dargestellt. Erwähnen wir noch den treuen Hund Bencicò, von dem ganz am Schluss des Buches nochmals die Rede sein wird.

Zeitlich betrachtet, beschreibt das erste Kapitel in 12 Segmenten den Tagesablauf im Palaste Salina, angefangen mit dem abendlichen Rosenkranz, der jeweils kurz vor dem Diner vor versammelter Familie gebetet wird – eine Szene, die sich einen Tag später, am Ende desselben Kapitels, pünktlich wiederholt. Das Bild des *Kreislaufs*, des Zyklischen, das auch im Rosenkranzgebet erscheint, ist hier nicht ohne Bedeutung. Naturordnung und religiös-soziale Gewohnheiten scheinen noch übereinzustimmen. Die hier aufgezeigte Lebensform ist im Lauf der Dinge fest verankert, scheint unverrückbar, hat Jahrhunderte überdauert. Und doch hat sich während der 24 Stunden, die uns beschrieben werden, viel Neues ereignet. Garibaldi's Truppen sind bei Marsala gelandet. Sie rücken auf Palermo vor und liefern den Königlichen erste Gefechte. Diese Nachricht erreicht den Prinzen am Abend des zweiten Tages, am 13. Mai 1860. Rechtzeitig hat sich Tancredi an diesem Morgen den Aufständischen angeschlossen – nicht zuletzt, um die Interessen des Hauses Salina zu wahren. Dennoch verläuft der Tag im Palast wie gewohnt.

Veränderung und Permanenz: darum geht es offensichtlich in diesem Roman. Die Geschichte ist im Begriff, eine anscheinend unverrückbare Gesellschaftsordnung ins Wanken zu bringen. Don Fabrizio weiss, dass die Stunde seines Geschlechts geschlagen hat und dass nun ein Prozess der

Veränderung einsetzt, den er nicht aufzuhalten vermag. Trotzdem zieht er es vor, an den herkömmlichen Lebensgewohnheiten festzuhalten. Die Familie wird nicht fliehen: das abendliche Rosenkranzgebet findet statt.

Zyklisch, ja symmetrisch, ist auch die Disposition des ersten Kapitels. Betrachten wir die 12 Segmente aus der Nähe, so erkennen wir unschwer ihre wohl durchdachte, spiegelsymmetrische Anordnung. Segment 1 und 12 beginnen und enden mit der abendlichen Rosenkranzfeier, einer Zeremonie, bei der der Prinz als geistlicher und weltlicher Herrscher seines Hauses auftritt. Nicht Padre Pirrone, er selbst betet vor. Die Erzählung hebt an mit den Worten des letzten Ave Marias: «Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.» Darin ist vom Leben und Sterben, vom Jetzt und der letzten Stunde die Rede – wie hernach im ganzen Roman. Finden wir am Anfang das Ave, so beschliesst ein Salve Regina, das vor der Abendandacht gebetet wird, das Kapitel. Doch ist die Wiederholung derselben Zeremonie nicht die einzige Übereinstimmung zwischen dem ersten und dem letzten Segment. Zu Beginn, gleich nach dem Gebet, wird uns die ganze Familie Salina vorgeführt, wobei das Auge des Erzählers besonders lang auf der Gestalt des Prinzen verweilt. Am Schluss, im Segment 12, finden wir den Prinzen zunächst allein, wie er im Rokokosaal auf die andern Familienmitglieder wartet, die sich dann wie gewohnt um ihn versammeln.

Im 2. Segment sehen wir den Prinzen in Begleitung seines treuen Hundes Bencidò in den Garten hinuntersteigen, wo vor einem Monat das erste Zeichen der hereinbrechenden Wirren entdeckt wurde: der verwesende Leichnam eines Soldaten. Er lag inmitten der blühenden, üppig duftenden Flora, wurde aber auf Anweisung des Prinzen sogleich entfernt. Der makabre Fund brachte ihn damals auf düstere Gedanken über die politische Gegenwart, wobei sich seine Position von der des angstgeplagten Schwagers Malvica klar unterschied. Dieselbe Gegenüberstellung finden wir spiegelsymmetrisch im Segment 11, nur dass hier der Prinz seinem ängstlichen, politisch unklugen Sohn Paolo gegenübersteht. Paolo und Malvica halten zu den Bourbonen und sind von der Untergangsstimmung sichtlich geprägt. Der Prinz hält sich eher an Tancredis subtilere Politik der Anpassung, weil diese ihm klüger erscheint. Der Soldat im Garten ist ein Vorzeichen des Todes – des Untergangs einer grossen Familie und einer Epoche. In diesem Sinn weist er besonders auch auf den frühen Tod des Erstgeborenen Paolo Salina hin: die beiden – der Soldat und Paolo – werden im Kapitel VII zusammen genannt. Auch die Segmente 4 und 9 erweisen sich als parallel, und dies schon auf den ersten Blick: hier das Abendessen, an dem der Prinz wieder einmal so gereizt ist, dass er zum Entsetzen der Principessa die Pferde anspannen lässt, um zu seiner Geliebten ins nächtliche Palermo zu fahren; dort das Mittagessen, wo wir den Leoparden trotz

der nahenden Katastrophe bei bester Laune finden. Ebenfalls spiegelbildlich sind die Teile 5 und 8. Darin stehen sich – etwas abstrakter ausgedrückt – die Lust mit ihren Zwängen und die Freiheit der Erkenntnis, Sinnesgenuss und intellektuelle Befriedigung als Kontraste, aber auch als Entsprechung gegenüber. Einmal sehen wir den Prinzen in Begleitung Padre Pirrones ins nächtliche Palermo fahren, dann treffen wir die beiden wieder zusammen im Observatorium, in ihre wissenschaftlichen Betrachtungen vertieft. Schliesslich bleiben die direkt an der Symmetrieachse gelegenen Segmente 6 und 7. Beide haben politischen Charakter. Zunächst kommt es zu einer Auseinandersetzung des Prinzen mit Tancredi, die nur scheinbar auf Gegensätzen beruht – in Wirklichkeit sind er und sein Neffe ein und derselben Meinung. Dann folgt die Unterredung mit dem Rechnungsführer Ferrara und dem Aufseher Russo. Beide gehören zur aufsteigenden Klasse, die es seit langem gewohnt ist, sich auf Kosten der Vorgesetzten – oder der Untergebenen – zu bereichern. Aus solchen Leuten, denkt der Prinz, wird sich die neue Gesellschaft zusammensetzen. Don Ciccio Ferrara, «ein trockener kleiner Mann, der die enttäuschte, habgierige Seele eines Liberalen hinter beruhigenden Brillengläsern und makellosen kleinen Halsbinden verbarg», ist an diesem ereignisreichen Tag besonders munter – er wittert Morgenluft. Noch jovialer gibt sich Russo, «der vollkommene Ausdruck eines Standes im Aufstieg». Er gibt Don Fabrizio zu verstehen, dass er als Onkel und Vormund eines Tancredi natürlich nichts zu fürchten habe, was den Prinzen Salina begreiflicherweise erbost.

Die Spiegelsymmetrie des ersten Kapitels erweist sich als perfekt. Fassen wir zusammen:

1 <i>Rosenkranz – Familie – Prinz</i>	12 <i>Prinz – Familie – Rosenkranz</i>
2 <i>Garten/Soldat (Paolo) – Adel und Aktualität (Malvica)</i>	11 <i>Gegensatz Vater/Sohn (Paolo wie Malvica!)</i>
3 <i>Audienz beim König</i>	10 <i>Audienz beim Prinzen</i>
4 <i>Abendessen</i>	9 <i>Mittagessen</i>
5 <i>Sinnliche Genüsse</i>	8 <i>Intellektuelle Genüsse</i>
6 <i>Politik – Prinz/Tancredi/Garibaldi</i>	7 <i>Politik – Prinz/Neue Klasse der Verwalter</i>

*

Bisher war von den zeitlichen Strukturen, die sich auf die Disposition der Teile auswirken, die Rede. Auch die räumliche Gestaltung des ersten Kapitels verdient aber eine nähere Untersuchung. Zunächst stellen wir einen Gegensatz zwischen höher und tiefer gelegenen Räumlichkeiten der

Villa Salina fest. Zuoberst befindet sich die Sternwarte, das Observatorium, der Ort eines höheren, universalen Wissens, das dem Prinzen, einem weltberühmten Astronomen, sehr viel bedeutet. Wenn er sich seiner intellektuellen Arbeit widmet, hat er das Gefühl, den Ereignissen entrückt zu sein. Zuunterst erstreckt sich der Garten, ein Bild der üppigen, unbeherrschten Sinnlichkeit, einer Natur, die die Kultur überwuchert. Dazwischen liegen die Verwaltungs- und Diensträume, wo die materiellen Grundlagen des Hauses verwaltet und verwertet werden. Einen Stock höher finden wir die Repräsentations-Räume (den Essaal, den Rokoko-Saal) und den privaten Bereich des Prinzen (Schlafgemach und Arbeitsraum). Diese Disposition steht *metonymisch* für die Persönlichkeit des Prinzen, der bald seiner «Neigung zu abstrakten Ideen», bald seinen sinnlichen Trieben nachgeht und zwischen beiden Extremen hin- und hergerissen ist. Zeitweise gelingt es ihm, das Leben aus erhabener Distanz zu betrachten, dann aber treibt es ihn wieder mitten hinein, ja hinunter zum Hafenviertel Palermos, wo Mariannina auf ihn wartet. Seine Hauptaufgabe besteht jedoch im Repräsentieren – sei es als Familienvorstand, sei es als Herr seines Hauses.

Der Garten ist ein Bild der Sinnlichkeit, aber auch des Todes. Schönheit und Indolenz verbinden sich hier und erschaffen eine Atmosphäre der Fülle und des Überschwangs, die, von schweren Düften überlagert, den Besucher unausweichlich in ihren Bann zieht. Dieser Park ist als «pars pro toto» zu verstehen: – so ist Sizilien: «Er (Don Fabrizio) ging – [...] – die wenigen Stufen in den *Garten* hinunter. Diesen umschlossen drei Mauern und eine Seite der Villa – eine Abgeschlossenheit, die einen friedhofmässigen Eindruck hervorrief; er wurde noch verstärkt durch die parallel laufenden kleinen Dämme, die die Bewässerungsrinnen begrenzen und wie Grabhügel magerer Riesen erschienen. Auf dem rötlichen Ton wuchsen die Pflanzen dicht und wirr durcheinander: die Blumen trieben hervor, wo Gott wollte, und die Myrten-Einfriedungen schienen hierhergepflanzt, mehr um den Schritt zu hindern, als ihn zu lenken. Im Hintergrund stellte eine mit gelb-schwarzen Flechten gesprenkelte Flora resigniert ihre mehr als hundertjährigen Reize zur Schau; zwei Bänke an den Seiten trugen gesteppte, gerollte Kissen, gleichfalls aus grauem Marmor; und in ein Ende brachte das Gold eines Akazienbaumes seine unzeitige Heiterkeit. Jede Scholle, so schien es dem Fürsten, strömte ein Verlangen nach Schönheit aus, das rasch von der Trägheit gedämpft wurde.» (S. 12.)

Der Weg ins nächtliche Palermo führt – durch blühende Orangengärten – ebenfalls nach *unten*. Die Stadt erscheint beim Einnachten als Ort der Sinnlichkeit und des Fanatismus: «Die Strasse fiel jetzt leicht ab und man sah Palermo ganz nahe, nun schon völlig im Dunkel. Seine niederen, eng zusammengedrängten Häuser wurden erdrückt von den über-

mächtigen Massen der Klöster. Deren gab es Dutzende, alle ungeheuer gross, oft in Gruppen von zweien oder dreien beieinander, Klöster für Männer und Klöster für Frauen, reiche Klöster und arme Klöster, vornehme Klöster und plebejische Klöster, Klöster von Jesuiten, Benediktinern, Franziskanern, Kapuzinern, Karmelitern, Liguorianern, Augustinern ... Armselige Kuppeln mit unbestimmten Umrissen, leergesogenen Brüsten ähnlich, erhoben sich darüber; aber es waren eben die Klöster, die der Stadt ihre Düsternis und ihre Eigenart, ihren Schmuck, und dem Gefühl zugleich etwas wie Tod mitteilten, etwas, das nicht einmal das rasende sizilianische Licht jemals hatte auflösen können. Zu jener Stunde zumal – es war nahezu ganz finster geworden – beherrschten sie das Bild völlig. Und eben gegen sie richteten sich in Wirklichkeit die auf den Bergen brennenden Feuer, angefacht übrigens von Menschen, die denen, die in den Klöstern lebten, recht ähnlich waren, fanatisch wie sie, verschlossen wie sie, wie sie gierig nach Macht, und das heisst im üblichen Sinne: nach Freiheit.» (S. 26.) Die sinnlichen Formen der Kuppeln, weiblichen Brüsten ähnlich; ihre mächtige, alles niederdrückende Schwere, die düstere Enge klösterlicher Mauern – es ist ein Bild der Unfreiheit und der Intoleranz, die eine naturgegebene Sinnlichkeit zu unterdrücken sucht und dabei selbst in Machtgier und Herrschsucht ausartet. Freiheit, so sinnt Don Fabrizio vor sich hin, wird in dieser Welt immer einen schweren Stand haben. Auch die neuen Herren würden sie früher oder später unterdrücken.

Man vergleiche nun diesen nächtlichen Anblick Palermos mit jenem anderen, den der Prinz am nächsten Morgen von seinem Observatorium aus geniesst. Von hier aus erscheint alles wie verwandelt – schwerelos, licht-erfüllt, friedlich. «Er öffnete eines der Fenster. Die Landschaft zeigte dem, der sie von dem kleinen Turm aus betrachtete, all ihre Schönheiten. Unter dem Ferment der starken Sonne schien jedes Ding ohne Gewicht: das Meer tief unten war ein Fleck von reiner Farbe, die Berge, die in der Nacht zum Fürchten voller Gefahren zu sein schienen, glichen zusammengeballten Dämpfen, die im Begriff sind, sich aufzulösen, und selbst das finstere Palermo breitete sich besänftigt um die Klöster wie eine Herde zu Füßen ihrer Hirten.» (S. 45.) Nicht nur die nähere Umgebung erscheint vom Observatorium aus in wohlthuender Distanz. Auch die fernen Gestirne können, ob schon zu dieser Tagesstunde kaum sichtbar, von hier aus jederzeit verfolgt werden. Neben den regelmässig kreisenden Planeten und den Fixsternen (von denen es heisst, dass «auch sie nicht stillstehen») sieht man hin und wieder Kometen, deren Bahn anders – langgestreckt – verläuft. Doch selbst die Bahn eines Kometen lässt sich vorausberechnen. Dessen scheinbar plötzliches Auftreten erweist sich aus der Sicht des Astronomen keineswegs als unheilvolles Vorzeichen einer Katastrophe (gemeint ist hier offen-

bar die Revolution), sondern nur als besonderer Moment im Ablauf eines voraussehbaren Vorganges. Und dieses Wissen wirkt beruhigend.

Jenseits von Lebenslust und Lebensangst gibt es diese höhere Form des Wissens, die uns an der Gesetzmässigkeit universalen Geschehens teilhaben lässt. Sie ist dem Astronomen wie dem Historiker eigen, sofern dieser die Wirren seiner Zeit zu durchschauen und aus angemessener Entfernung zu beurteilen vermag. Don Fabrizio ist beides, Wissenschaftler und Humanist. Seine Überlegungen zu den Vorgängen im Weltall lassen sich auf die geschichtlichen Prozesse übertragen. Die Betrachtung der kommenden Ereignisse von der Sternwarte seines Denkens aus gibt ihm endlich wieder Zuversicht. «Mögen hier unten die Hunde wie Bencicò ihre Beute verfolgen, mag das Hackmesser des Kochs das Fleisch unschuldiger, kleiner Tiere zerteilen; in der Höhe dieses Observatoriums fliessen die Prahlereien des einen, der Blutdurst des andern in eine ruhige Harmonie zusammen. Das wahre Problem besteht hierin: dieses Leben des Geistes weiterleben zu können in seinen erhabensten, dem Tode ähnlichsten Augenblicken.» (S. 49.) Das Wissen befreit von der Lebensangst: es trennt uns aber auch vom unmittelbaren Leben. Daher ist diese Art Betrachtung dem Tode vergleichbar.

Freiheit der Erkenntnis und Sinnenfreude: in diesem Spannungsfeld bewegt sich nicht nur Don Fabrizio, die Hauptperson des Romans, sondern auch der Leser, der sich das Geschehen genüsslich vor Augen führt und dabei zu vielerlei Überlegungen angeregt wird. Dem Leser wird eine Fülle von Sinneseindrücken geboten; er hat aber zugleich die Möglichkeit, deren Stellenwert und Bedeutung zu erkennen. Die Welt, in die er hineinversetzt wird, erscheint ihm als «geordnete Unordnung». Was von der dargestellten Realität gesagt wird, gilt – *mutatis mutandis* – auch für das sie darstellende Buch, unseren Roman. Wie diese ist er eine Komposition von verwirrendem Reichtum und oft berauscher Sinnenfreude. Man denke nur an die Beschreibung des glanzvollen Balles im Palazzo Ponteleone, an die vielen Empfänge, Diners und religiösen Zeremonien, in ihrem Prunk und Glanz den allegorischen Deckenmalereien des Rokoko-Saals nicht unähnlich. In dieser gemalten, überhöhten Darstellung des Lebens sind es die antiken Gottheiten, die den Ruhm des Hauses Salina verkünden. Die mächtigsten unter ihnen, der blitzeschleudernde Jupiter, der finsterblickende Mars und die liebevoll schmachtende Venus beschirmen das Wappen des Leoparden anscheinend mit Vergnügen, während von der Seite der bärtige Vulkan neidisch und bedrohlich herüberblickt. Vulkanus, so heisst es einmal, sehe dem Revolutionär Garibaldi ähnlich, doch dieser – so viel weiss Don Fabrizio zum voraus – wird schliesslich siegen.

Dank seinem höheren Wissen liest Don Fabrizio in der Zukunft, und die

Geschichte der folgenden Kapitel gibt ihm recht. Dies wiederum bewirkt, dass seine Gedankengänge dem Leser, der ja die historische Entwicklung kennt, als zutreffend und *wahr* erscheinen. *Il Gattopardo* bietet sich uns zunächst einmal als historischer Roman dar, mit einer Hauptfigur, die über ein prophetisches Wissen verfügt. Wo diese – oder eine der anderen Personen – die Zukunft nicht erraten kann, hilft der Erzähler mit mancherlei Anspielungen und Voraussagen nach, so dass wir das Geschehen nie bloss aus unmittelbarer Nähe, sondern immer auch aus der reflektierenden Distanz zu sehen bekommen.

Auffallend ist, dass der Erzähler zu Beginn des Romans als solcher kaum hervortritt und dass die Welt fast durchwegs aus der Sicht Don Fabrizio betrachtet und gedeutet wird. Im Laufe der Erzählung macht sich die Präsenz eines Erzählers immer deutlicher bemerkbar. Dieser flicht nun in den Bericht kritische, auf die Zukunft Siziliens verweisende Bemerkungen ein und kommentiert die Ereignisse in weiser Voraussicht.

Nun will aber *Il Gattopardo* – ähnlich den Romanen Stendhals² – nicht nur als historischer Roman betrachtet werden. Wenn das Buch nur die Epoche um 1860 aus der Sicht eines Zeitgenossen darstellen wollte, wozu brauchte es dann diesen stilistischen Aufwand, wozu die sinnliche, bilder- und klangreiche Sprache? Ist *Il Gattopardo* vielleicht, wie manche Kritiker meinen, ein ästhetisierender Roman, der die Eleganz der Sprache um ihrer selbst willen sucht? Nach all dem, was wir gesagt haben, erscheint die Sinnenfreude auf der sprachlichen Ebene nicht als dekoratives Element. Die Sprache selbst trägt wesentlich zur Aussage bei. Sie vermittelt nicht nur Bedeutungen, sie ist selbst Trägerin der affektiven, ästhetischen Werte. Es lässt sich also folgende Parallele ziehen: Was dem Protagonisten, Don Fabrizio, Wollust und Klarsicht, Sinnlichkeit und Einblick in höhere Zusammenhänge bedeuten, wird für den Leser einerseits zur ästhetischen Erfahrung, zur Lust am Wohlklang der Sprache und an deren Bildern, andererseits zum literarischen Erkennen, dann nämlich, wenn er den Text überschaut und in seinen Zusammenhängen begreift. Die Dialektik von Sinnenfreude und Erkenntnis wird also auch im eigentlich literarischen Bereich relevant. *Il Gattopardo*, als Kunstwerk verstanden, vermittelt so eine doppelte Erfahrung: der Roman wendet sich sowohl an die Einbildungskraft der Sinne als auch an den interpretierenden Verstand.

Was nun das erste Kapitel betrifft, von dem wir ausgegangen sind, können wir abschliessend folgendes festhalten: wird der Leser, indem er den Text analysiert und auf seine Relationen hin untersucht, zum Interpretieren, so erkennt er in der zunächst verwirrenden Vielfalt der Erscheinungen die einheitliche Gesamtkonzeption, d. h. den symmetrischen Aufbau der zwölf Episoden sowie die räumlichen und zeitlichen Strukturen, die

letztlich der Dialektik zwischen hoch und tief, zwischen Veränderung und Permanenz entsprechen. Wenn aber die scheinbar zufällige «Un-ordnung» sich als Ordnung erweist, so heisst dies, dass es im Text – über der Hauptperson und auch über dem Erzähler – noch eine oberste Instanz geben muss, die dieses Wissen um die Gesamtstrukturierung besitzt: es ist der Text selbst, als organisiertes Ganzes, das in dieser Form vom Autor geschaffen wurde und die endgültige Aussage enthält.

Lassen wir nun solche vielleicht allzu technischen Bemerkungen und wenden wir uns ein letztes Mal dem Anfangskapitel zu. Es ist nicht das erste Mal, dass dessen zyklisch-symmetrische Grundstruktur erkannt worden ist. Der amerikanische Italianist Richard Lansing hat diese in seinem 1978 veröffentlichten Artikel über die Bedeutungsstruktur von Lampedusas Roman in ähnlicher Weise aufgezeigt³. Lansing fragt sich aber im Anschluss an seine Ausführungen, warum wohl die zyklische Form in der Folge nicht wieder aufgenommen werde. Die Frage muss anders gestellt werden. Gerade die Tatsache, dass nur der Anfang die zyklisch-repetitive Lebensweise auch formal reflektiert, nicht aber die folgenden Kapitel, ist für die Bedeutung unseres Romans kennzeichnend. Dieser war ja von Anfang an so konzipiert, dass das erste Kapitel, in dem die «gute alte Zeit» heraufbeschworen wird, noch vor der Landung Garibaldi spielen sollte, die folgenden aber Jahre und Jahrzehnte danach – das letzte sogar 50 Jahre später⁴. Nun gehört das letzte Kapitel zu jenen, die zuerst geschrieben wurden. Die zeitliche Struktur des Romans war also von Anbeginn in dieser Weise angelegt. Das erstaunt uns nicht, da wir ja wissen, dass der Roman nicht nur eine Revolution beschreibt, die wenig verändert, sondern auch vom Ende einer Epoche und eines grossen Adelsgeschlechts berichtet. Die zyklische Ordnung ist also unwiederholbar. Don Fabrizio ist der letzte Leopard; er hat keinen Nachfolger, der diesen Namen verdient.

*

Ein Vergleich zwischen dem ersten und dem letzten Kapitel, das 50 Jahre später spielt, drängt sich auf. Don Fabrizio ist längst tot. Immerhin hat er so lange gelebt, dass er den Tod seines Erstgeborenen noch miterleben musste. In der Villa Salina sind drei unverheiratete Töchter zurückgeblieben: die stolze, unnahbare Concetta, die den Verrat Tancredis nie überwunden hat, und ihre Schwestern Carolina und Caterina, von denen die letztere gelähmt ist. Diese beiden sind ganz der Religion und dem Klerus ergeben. In der Villa, wo sie eine Privatkapelle einrichten liessen, herrscht ein eifriges Kommen und Gehen von Prälaten, Beichtigern und Reliquienhändlern. Wegen falscher Reliquien und geradezu anzüglicher

Heiligenbilder kommt es zum Streit mit der Kurie, die im Haus Salina – nach dem Tod des Prinzen – zur höchsten Autorität aufgerückt ist. Concetta, obschon innerlich empört über diese Einmischung, kann gegen den wachsenden Einfluss der Kirche nichts unternehmen.

Auch Concetta hat ihre Reliquien – es sind Erinnerungen. Da gibt es zunächst vier grüne, fest verschlossene Kisten, die ihre Aussteuer bergen: Dutzende von Tag- und Nachthemden, Kissenbezügen und Bettüchern, die, vor 50 Jahren sorgsam hergestellt und beiseitegelegt, nun allmählich vergilben und zerfallen. Dann die Gemälde der vielen Verstorbenen, die Photographien der Freunde, die Aquarelle, auf denen Häuser und Örtlichkeiten zu sehen sind, die früher einmal im Besitz der Salina waren und dann abgetauscht, verkauft oder verschachert wurden. Zum Inventar trauriger Erinnerungen gehört ferner das Fell des treuen Bencicò. Nur Concetta ist es zu verdanken, wenn es noch nicht weggeworfen wurde. Eines Tages nun muss sie erfahren, dass gerade jene Erinnerungen, die sie am treuesten hütete, ihren Wahrheitsgehalt verloren haben – oder ihn vielleicht gar nie besaßen. Concetta hat ihre stolze, abweisende Haltung auf solchen Gemütszuständen aufgebaut – nun erkennt sie, Jahre danach, deren Fragwürdigkeit. Das Leben hat sie übergangen. Schönheit und Reichtum, die es andern ermöglichten weiterzuleben – auch sie hatte diese in reichlichem Masse besessen. Doch fehlte ihr die Wendigkeit, die Begabung, sich zu verändern und sich den neuen Gegebenheiten anzupassen.

Anders Tancredi und Angelica: er ein Neffe des Leoparden, ein Malvica wie Don Fabrizio's Gemahlin; sie die Tochter eines habgierigen, aber steinreichen Emporkömmlings. Ihre Verbindung zeigt, was von der alten Gesellschaft lebensfähig ist und in der neuen zu überleben vermag. Die Kapitel II bis IV, dann wiederum das Kapitel VI (in welchem der Ball im Palast Ponteleone zelebriert wird, eine Gelegenheit also, bei der sich die alte und die neue Gesellschaft treffen) sind vor allem diesem Paar gewidmet. Es verkörpert Intelligenz, Schönheit und Reichtum – aber *nur* dies: moralische Grösse geht ihm ab.

Tancredi und Angelica (zwei uritalienische Namen, der eine stammt von Tasso, der andere von Ariost) sind sozusagen die Stammeseltern der neuen Gesellschaft des Risorgimento. Sie haben sich in Donnafugata kennengelernt, im Lehen des Prinzen Salina. Dort verbringt die Familie jeweils ihre Sommerfrische – auch im Spätsommer des Jahres 1860, wenige Monate nur nach der Eroberung der Insel durch Garibaldi. Beim ersten Hinschauen erhält der Prinz den Eindruck, in Donnafugata habe sich nichts verändert. Wie immer wird seine Familie feierlich empfangen. Stürmisch läuten die Glocken der Dorfkirche zum festlichen Te Deum. Bald aber muss Don Fabrizio feststellen, dass der eigentliche Herr im Dorf nicht mehr

er selbst ist, sondern Angelicas Vater, Don Calogero, der zukünftige Bürgermeister und Onorevole. Die Allianz zwischen dem Neffen Don Fabrizio und der schönen, ehrgeizigen Angelica ist für die historische Entwicklung bezeichnend. Die Familie Salina überlebt, indem sie sich anpasst und auf gewisse Privilegien verzichtet. Das geht nicht ohne Verrat an den eigenen Idealen – Concetta sträubt sich dagegen, zu ihrem eigenen Nachteil. Zwar könnte der Prinz Salina auch im Königreich Italien neue Ehrenämter bekleiden. Von einem Abgeordneten aus dem Piemont wird ihm sogar ein Sessel im Senat angeboten. Don Fabrizio lehnt aber dankend ab und schlägt für diesen Posten Don Calogero vor.

Concetta ist nicht die einzige, die sich gegen dieses Anpassen sträubt. Auch unter den Untergebenen des Prinzen gibt es welche, die den Kompromiss der Familie missbilligen, weil sie ihn nicht verstehen. Zu ihnen gehört Don Ciccio Tumeo, der Organist und Jagdbegleiter des Prinzen. Dass ein Neffe Don Fabrizio die bildschöne Tochter des Don Calogero begehrt und sie vielleicht auch zu verführen versucht, so viel leuchtet ihm ein. Dass aber eine Heirat zwischen den beiden erwogen wird, das geht über Don Ciccios Verstand. Don Ciccio, der Sohn eines Jagdhüters in königlichen Diensten, hat nur dank der Hilfe Isabellas II. sein Musikstudium absolvieren können. Dafür glaubt er sich den Bourbonen auf immer verpflichtet. Als loyaler Untertan hat er in der konsultativen Abstimmung gegen das Königreich Italien gestimmt. Doch das offizielle Ergebnis in Donnafugata lautete – gemäss den Worten Don Calogeros – einstimmig Ja. Die Wahlresultate wurden also gefälscht. Den neuen Herren, das steht nun fest, wird es niemals gelingen, das Regime und seine Einrichtungen glaubwürdig zu machen. Machtmissbrauch und politische Rhetorik, der kaum Taten folgen, wird es auch im «befreiten», geeinten Italien geben. Man braucht nur die Salongespräche im VI. Kapitel – während des Balls – zu verfolgen, um zu sehen, wie sehr die neue Gesellschaft der alten gleicht.

Mehr und mehr spürt der Prinz, dass er zwar die gefährliche Klippe des Umschwungs mit eleganter Geschicklichkeit umfahren und hinter sich gelassen hat, dass aber die neue Zeit für ihn – für den Leopard – nur noch den Tod übrig hat. Er fühlt, wie er älter und schwächer wird. Der Gedanke an den Tod hat ihn, den kontemplativen Astronomen, zwar oft begleitet. Er war damals zugegen, als der Prinz im Garten auf den Leichnam des Soldaten gestossen war und er überraschte ihn wieder auf der Jagd, beim Anblick eines verendenden wilden Kaninchens. Sicher nimmt diese Szene nicht bloss den Tod des Leoparden voraus, denn dafür wäre das Bild des Kaninchens doch wenig geeignet. Das mit dem Tod ringende Tier verkörpert vielmehr den Willen eines jeden Geschöpfes, auch des unbedeutendsten, dem grausamen Gesetz zu entinnen. Ein kurzes, heftiges Sich-

Aufbäumen gegen die unbarmherzige Ordnung, die Leben schafft, um es wieder zu zerstören – das wird hier spürbar.

Mit dem Tod «kokettiert» Don Fabrizio, um den Ausdruck Tancredis zu gebrauchen, sogar während des glanzvollen Balles, und dies ist wiederum kein Zufall. Er selbst hat Angelica, indem er mit ihr einen unvergesslichen Walzer tanzt, in die neue Gesellschaft eingeführt. Er hat es fertiggebracht, dass die Tochter eines ungebildeten Bauern in den Salons von Palermo aufgenommen und sogar beneidet wird. Jetzt ist seine Aufgabe erfüllt – er kann abtreten. Das siebente Kapitel – es ist zeitlich das letzte, das Lampedusa verfasste – ist ganz dem Tod des Leoparden gewidmet. Der Tod enthüllt sich ihm in Gestalt einer schönen Frau. Venus, deren Reiz er so oft in den Sternen betrachtet hatte, tritt nun nahe an ihn heran.

Von einem Kapitel haben wir bisher kaum gesprochen, dem *fünften*. Es wurde nachträglich eingesetzt, was einige Kritiker dazu veranlasst hat, es als überflüssig zu bezeichnen. Im fünften Kapitel hat Padre Pirrone, der Jesuit im Hause Salina, seinen grossen Auftritt. Analog zur Handlung des vorherigen Kapitels, geht es hier einerseits um Politik, andererseits um eine Heirat. Padre Pirrone übernimmt in seinem Heimatdorf, wo er als Autorität gilt, die Aufgaben, die der Prinz gegenüber Tancredi und Angelica, dann auch gegenüber dem piemontesischen Gesandten zu erfüllen hat. Der Pater stammt aus ärmlichen Verhältnissen. Sein Vater war Aufseher zweier Lehensgüter gewesen und hatte trotz aller Gefahr die schwierige Aufgabe schlecht und recht gemeistert. Der Roman gibt zu verstehen, dass aus dieser Schicht der Landbesitzer und Verwalter die Mafia zu entstehen im Begriffe ist, und schon deshalb ist dieses Kapitel bedeutsam. Es führt uns in die mittleren und untersten Schichten des sizilianischen Volkes, in eine Welt der Gewalt, in der man nur durch Schweigen überlebt. Padre Pirrone tritt also – wie vorher der Prinz Salina – als Heiratsvermittler auf, indem er seine eigene Nichte, die von einem Verwandten entehrt wurde, gegen den Abtausch von ein paar Mandelbäumen glücklich unter die Haube bringt. Die einen geben, die andern nehmen. Mit der Heirat gibt der Verführer der geschändeten Braut die Ehre zurück und bekommt dafür eine Mitgift, den Mandelhain, den seine Familie vor Zeiten in einem Streit an eben jene Verwandten verloren hatte. «Mit Liebe, mit Leidenschaft» – so denkt der Pater – «hatte die Sache nichts zu tun. Es war lediglich eine Schweinerei, die eine andere Schweinerei rächte.» (S. 243.) Der Ehehandel kommt schliesslich zustande, die Familien versöhnen sich.

So banal diese Geschichte tönt, sie ist die ironische Entsprechung zum Ehevertrag, den kurz zuvor der Prinz Salina und Don Calogero Sedara zusammen vereinbart haben. Tancredi gibt Angelica Adel und Namen, sie bringt ihm eine Mitgift, mit der er sich in der neuen Zeit behaupten kann.

Gewiss ist Tancredi in die schöne Angelica verliebt – ihre unaufhörlichen Liebesspiele im labyrinthischen Palast von Donnafugata sind ein Beweis dafür. Aber viel edler sind die Motive nicht, die den Fürsten zu diesem Ehevertrag verleitet haben.

Schwieriger noch ist die zweite Aufgabe, die Padre Pirrone in seinem Heimatdorf lösen muss. Er muss seinen Freunden, den armen und ärmsten Dorfbewohnern, das widersprüchliche Verhalten seines Herrn gegenüber der neuen Regierung klarmachen – er, der selbst Mühe hat, die komplizierten Schachzüge des Prinzen zu verstehen. Gesprächsführer der Dorfbewohner ist der Kräutersammler Don Pietrino, einer der mit der weiten Natur vertraut ist und darin die Ordnung Gottes erkennt. Ihn hatte man aufs Gemeindeamt gerufen, um ihm zu sagen, er habe von nun an für seine Arzneikräuter eine Abgabe zu bezahlen. «Aber wenn ich doch diese Sennesblätter, diesen Kreuzkümmel, diese vom Herrgott geschaffenen Heilkräuter mit eigenen Händen auf den Bergen sammle, ob es regnet oder klar ist, in den vorgeschriebenen Tagen und Nächten! Ich trockne sie in der Sonne, die allen gehört, ich zerreiße sie selber zu Pulver in dem Mörser, den schon mein Grossvater benutzt hat! Was geht das die vom Amt an?» (S. 230.) Don Pietrino kennt zwar die von Gott geschaffene Natur, er versteht es aber nicht, sich der neuen Gesellschaft unterzuordnen. Ihm versucht Padre Pirrone das diplomatische Verhalten seines Herrn klarzumachen – umsonst. Pietrino, vom Wortschwall des Priesters überwältigt, versinkt in tiefen Schlaf.

Auch hier lassen sich Parallelen zum vorherigen Kapitel, aber auch zum ganzen Buch herstellen. Das fünfte Kapitel ist nichts anderes als eine ironische «mise en abyme», eine Spiegelung des gesamten narrativen Inhalts. Dem Kräutermann, der über die Natur zur universalen Ordnung eine unmittelbare Beziehung hat und mit der gegenwärtigen Staatsform nichts anzufangen weiss, entspricht auf der anderen Seite der Astronom, der das Momentane relativiert, weil er sich im Universalen auskennt. Don Fabrizio, der Wissenschaftler und Historiker, und Don Pietrino, der Dorfapotheker, entsprechen sich – aber als Gegensätze. Beide haben zum Allgemeinen, nicht zum Besonderen ein inniges Verhältnis – mit dem wichtigen Unterschied allerdings, dass Don Fabrizio zu handeln versteht und auch das Momentane in seinen Griff bekommt. Beiden will Padre Pirrone auch seinen Standpunkt klarmachen, mit beiden ist er ja befreundet. Er ist der Vertreter der Kirche als Institution, die überleben will und sich anpassen wird. Der Kräutermann denkt und fühlt im ursprünglichen Sinne religiös – mit der Neuzeit kann er sich nicht befreunden. Don Fabrizio schliesslich verkörpert das höhere Wissen, mit dem er sich auch in der Zukunft zurechtfindet.

Abschliessend können wir sagen: die Tatsache, dass das fünfte Kapitel keineswegs als überflüssiges Einschiesel betrachtet werden darf, sondern im Gegenteil zum ganzen Roman eine enge, wenn auch ironische Beziehung unterhält, zeigt, dass der im Werk als Gestaltungskraft wirkende Formwille die Materie vollends durchdringt. Gewiss ist *Il Gattopardo* nach und nach entstanden, gewiss wurde dieses fünfte Kapitel später eingefügt, doch eine Gesamtkonzeption war – durch die Verknüpfung des ersten und des letzten Teils – von Anfang an vorhanden.

Der Roman zeigt einerseits die *Veränderung* in der Zeit, vor allem als Verlust: das Altern und Sterben des Prinzen Salina, das Aussterben seiner Familie, die nur indirekt in den Nachkommen Tancredis (der keine Leoparden zeugen wird) weiterlebt. Andererseits belegt das Buch durch viele Beispiele eine bedenkliche *Permanenz* der Zustände, die weitgehend als naturbedingt dargestellt werden. Sizilien verändert sich unter der neuen Regierung wenig. Die Revolution, so wie sie sich etabliert hat, verliert ihre Schärfe; Garibaldi sagt sich von den radikalsten Elementen los und wird selbst bald ersetzt werden. Die Grundübel der Gesellschaft werden nicht ausgerottet, sie scheinen sich im Gegenteil zu vertiefen. Nur die oberste Schicht hat sich teilweise erneuert, in den unteren Schichten bleibt alles beim alten. Genau das und noch viel mehr versucht Don Fabrizio dem piemontesischen Abgeordneten, Graf Chevalley, klar zu machen. Er meint, Sizilien wolle sich gar nicht verändern, es wolle in seinem Schlaf nicht gestört werden. «In Sizilien ist es nicht von Wichtigkeit, ob man übel oder ob man gut tut: die Sünde, die wir Sizilianer nie verzeihen, ist einfach die, überhaupt etwas zu ‚tun‘.» (S. 209–211.)

In den späten fünfziger Jahren hat man diese Äusserungen plötzlich wieder als aktuell empfunden. Nicht alle Kritiker dachten freilich so, ein grosser Teil der Fortschrittsgläubigen war sogar empört. Giorgio Bassani aber meinte, *Il Gattopardo* sei gerade in dem Augenblick an die Öffentlichkeit getreten, da vielen seiner Landsleute bewusst geworden sei, dass die Rhetorik der Nachkriegsjahre allmählich hohl klang und der wirklichen Geistesverfassung der Italiener längst nicht mehr entsprach. Ganz Italien, nicht bloss Sizilien, kranke an dem Übel, von dem Don Fabrizio Chevalley gegenüber spricht. Der Norden habe nicht den Süden aktiviert, Indolenz und politische Resigniertheit des Südens (und das damit verbundene Übel der Korruption) hätten sich längst in die Hauptstadt und nach Norden verlagert. Dass das gerade 1958 ausgesprochen worden sei, erscheine ihm nicht als Zufall. Der Roman *Il Gattopardo* handle zwar vom Risorgimento, er meine aber auch die zweite Epoche der Erneuerung Italiens, die Nachkriegszeit⁵.

Man kann dieser Deutung beipflichten oder nicht, eines steht fest:

Il Gattopardo ist mehr als ein historischer Roman. Die zum Schicksal von Concetta geäußerten Gedanken über den Wahrheitsgehalt unserer Gefühle und Erinnerungen, ja unserer eigenen Geschichte, zeigen, dass es dem Autor nicht darum geht, eine vergangene Epoche wirklichkeitsgetreu zu rekonstruieren. Viele Einwände der Kritiker, die dem Roman eine objektive Darstellung der Zustände absprechen, müssen schon deshalb zurückgewiesen werden.

Es wäre vielmehr zu fragen, wie Lampedusa selber andere Romane las. Von Stendhals Werken sagt er beispielsweise, dass ihre Qualität vor allem auf ihrer Vielseitigkeit beruhe. *Le Rouge et le Noir* könne durchaus als Dokument einer Zeit gelesen werden: wenige Texte gäben so gut Aufschluss über die Sensibilität der nachnapoleonischen Epoche. Daneben seien aber auch andere Aspekte zu beachten: der «lyrische» zum Beispiel, die Darstellung des Helden, der Ich-Person, die wiederum teilweise einer Selbstdarstellung des Autors gleichkomme. Julien Sorel erscheine ihm als eine mögliche Darstellung Stendhals, wogegen Fabrizio del Dongo eher so sei, wie Stendhal hätte sein wollen. Neben der Ich-Person und Hauptfigur seien freilich noch andere Figuren da – jede ein Universum für sich, was den psychologischen Instinkt des Autors vor grosse Aufgaben stelle. Zudem gehe es bei Stendhal immer auch um ethische und ästhetische Fragen, etwa um die Suche nach geistigen Genüssen; la recherche du plaisir, deren letztes Abbild das Werk selber sei. Im Stil zeige sich der Wille des Dichters, dem Leser solche geistig-sinnliche Genüsse zu verschaffen, und damit sind wir wiederum bei unserem Roman angelangt⁶.

¹ Wir zitieren von nun an nach der deutschen Ausgabe: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Der Leopard*, Piper, München 1959. – ² Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Lezioni su Stendhal, «Paragone»*, 4 (1959) 3–12. – ³ Richard Lansing, *The structure of the Meaning in Lampedusa's «Il Gattopardo»*, «Publications of the Modern Language Association of America», 93 (1978). – ⁴ Über die Entstehungsgeschichte des Romans vgl. Elio Vittorini, *Scrivo i libri ma penso ad altro*, nachzulesen bei Giuseppe Paolo Samonà, *Il*

Gattopardo. I Racconti. Lampedusa, Firenze, La Nuova Italia, 1974, Anmerkung 5. Das achte Kapitel war von Anfang an vorgesehen. Hingegen wurden die Kapitel V und VII später eingesetzt. Vor allem das fünfte wird von der italienischen Kritik als überflüssiges Einschleppsel betrachtet. – ⁵ Giorgio Bassani, *Due interviste*, in *Le parole preparate*, Torino, Einaudi, 1966. – ⁶ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Lezioni su Stendhal*, cit., 4–10.