

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]

Memoria e violenza in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo.

**By
Vincenzo Pascale**

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

2003

UMI Number: 3074673

**Copyright 2003 by
Pascale, Vincenzo**

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3074673

**Copyright 2003 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

**ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346**

**Copyright
2003**

**Vincenzo Pascale
All Rights Reserved**

Approval Page

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

1/27/03
Date

Eugenia Paulicelli
Chair of the Examining Committee

1/27/03
Date

William Coleman
Executive Officer

EUGENIA PAULICELLI

HERMANN HALLER

PETER CARRAVETTA
Supervisory Committee

The City University of New York.

Abstract

Memoria e violenza in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo.

By

Vincenzo Pascale

Adviser: Professor Eugenia Paulicelli

My dissertation will focus on *Il sorriso dell'ignoto marinaio* an historical novel written by Vincenzo Consolo and published in 1977. This novel has been considered many critics as one of the most important Italian novels of the second half of the twentieth century.

Consolo's novel is not written as an historical novel based upon historical facts in Sicily, 1861 during the process of Italian unification. Rather, he reworks the major themes introduced by literary the former Italian historical narratives. This makes Vincenzo Consolo one of the most innovative and complex modern Italian writers.

My work is divided in four major chapters along with an introduction.

The introduction will place *Il sorriso dell'ignoto marinaio* in a literary historical framework. Indeed other Italian writers who wrote on the same themes: are Giovanni Verga, *Libertà*, Federico De Roberto, *I viceré*, Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani* and Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*. Vincenzo Consolo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* creates a narrative which goes further than any other single literary achievement by creating an historical novel where history is told by those who were defeated by history itself.

The dissertation is divided in four major chapters. The first chapter *In cammino verso la scrittura* provides an introduction to the narrative style of Vincenzo Consolo, considering the literary model and social events which shaped his narration. The chapter analyzes *La ferita dell'Aprile*, Consolo's first novel in depth.

The second chapter, *Il ritratto*, will focus on the portrait by the Renaissance painter, Antonello da Messina, from which the novel is entitled. I will argue that the portrait becomes the portrait of Consolo himself who narrates the historical events from his own point of view becoming part of the historical process.

The second chapter *Il taglio: un gesto liberatorio* will analyze the importance of a slash given to the portrait by Catena Carnevale, a young revolutionary. The symbolic gesture will be discussed as an important moment in the rupture of the symbiotic relationship between the intellectual and the political arena, which leads intellectuals to retreat from political life.

The third chapter, *Il rapporto Consolo-Goya: da iconografia a iconologia*, will focus on Francisco Goya, the painter whose etchings' titles were woven into the narration. Indeed, there is a very close relationship between the historical events narrated by Consolo and those which actually happened in Spain in 1812-13 and depicted by Goya in this art.

The last chapter *Malinconia and Utopia* will focus on the major character Enrico Pirajno di Mandralisca, a scientist and a noble, who after witnessing the historical events suspends his research and retreats from public life. Consolo and Mandralisca, at the end of narration, evolve into the same voice. Therefore, this retreat denotes a form of utopian thought linked to a mythical past.

I would like to thank all my friends and colleagues at CUNY and in Italy, in particular Francesco Forte for his endless support, Prof. Sebastiano Martelli and the late professor Robert S. Dombroski.

A special thanks to my dissertation advisor professor Eugenia Paulicelli, a very attentive reader of this dissertation.

This work is dedicated to my wife Patrice and my son Matteo.

Table of Contents:

Introduzione	pag. 2
Capitolo 1. Il lungo cammino verso la scrittura.	pag. 21
Capitolo 2. Il ritratto.	pag. 72
Capitolo 3. Il taglio	pag. 105
Capitolo 4. Il rapporto Consolo-Goya.	pag. 134
Capitolo 5. Malinconia e Utopia.	pag. 177
Appendice.	pag. 192
Bibliografia	pag. 198

Memoria e Violenza in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo.

Introduzione

L'incontro con la narrativa di Vincenzo Consolo e in particolar modo con *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, nel mio caso, avvenne attraverso la lettura di *I promessi sposi*, di Alessandro Manzoni, romanzo che per molti versi ha un rapporto diretto, con il suo testo. I punti di contatto con il romanzo di Manzoni spesso sono piú enunciati che mostrati, essi in sintesi possono ridursi a due tipi: quelli che hanno un possibile diretto riferimento al romanzo manzoniano: alcuni personaggi del *Sorriso*, il folle frate Nunzio in primis, ma soprattutto il modello di società che i due romanzi propongono. Infatti secondo il modello della società cristiana che si trova esposta nella seconda parte della *Morale cattolica* e che costituisce l'embrione della struttura ideologica del futuro romanzo, se la funzione delle classi superiori é quella di dare volontariamente il superfluo a chi non ha nulla, equilibrando cosí la distribuzione dei beni necessari alla vita, la complementare funzione dei ceti inferiori é quella di rinunciare a pretendere, magari con la forza, una piú equa distribuzione dei beni, e di accettare con pazienza e umiltá miserie, patimenti, confidando nella provvidenza di Dio e nell'intervento di quella sorta di suoi strumenti in terra che sono i signori illuminati e caritatevoli. Manzoni il fascino della ribellione lo riserva ai personaggi aristocratici, come l'Innominato ma non puó certo attribuirlo al popolo, rappresentato in maniera tale da contenerne ogni impulso alla ribellione sociale.

Nel *Sorriso* questo attento controllo della dirompente energia del popolo viene rappresentato continuando una tradizione di narrativa storica isolana, siciliana, che già dal Verga con la novella *Libertá* aveva reso appieno la violenta energia che si sprigiona dal popolo. E questo é solo uno, forse il piú saldo, dei contatti che risulta dal confronto dei due romanzi. Entrambi propongono due riflessioni distinte sulla rappresentazione degli umili (manzoniani), dei senza voce di Consolo nella Storia. Due rappresentazioni che derivano soprattutto da due aree geografiche e tradizioni civili differenti, quella lombarda che fu attraversata da un illuminismo riformatore di cui Manzoni incarnó la componente cristiana e moderata. E quella della societá siciliana, non costruita su un progetto razionale, ma perennemente sospesa tra un passato che stenta a dissolversi ed un futuro assetto sociale inabile a compiersi. Se in Consolo manca un progetto sociale ben definito, non manca certo una utopica ricerca di una societá in cui le ingiustizie sociali vengano eliminate. Ma soprattutto *I promessi sposi* nell'intenzione manzoniana costituivano l'impalcatura ideologica della borghesia lombarda, artefice dell'unificazione italiana. Il romanzo in sintesi, puó essere letto come la genesi della borghesia lombarda, con Renzo operoso protoborghese. Essa aveva, nell'assetto ideologico manzoniano una funzione di ammortizzatore sociale che manca del tutto nella desolata visione consoliana della societá siciliana. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* é un romanzo che narra il fallimento di un progetto politico e sociale, l'unificazione italiana avvenuta attraverso una forte penalizzazione delle classi sociali meridionali meno abbienti, e per estensione é un romanzo che mette a nudo i problemi sociali che si ponevano alla societá italiana quando esso venne pubblicato nel 1976. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* é un romanzo che demolisce un progetto di costruzione sociale equilibrata e cristiana.

Al contrario svuota il cammino della storia da ogni rimando provvidenziale per concentrarsi sugli orrori della storia, su ciò che l'inesorabile cammino della storia lascia al suo seguito, sulle sue macerie. Questa consapevolezza fonda la forma narrativa del testo di Consolo. Una storia frammentaria che appare intessuta da numerose inserzioni di documenti autoriali del tempo, insieme a pagine di relazioni scientifiche redatte dal protagonista, Enrico Pirajno di Mandralisca. Un romanzo, dunque, volutamente frammentario atto a designare l'impossibilità di una narrazione storica lineare. Ma soprattutto *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è un romanzo storico che rinuncia ad assumere un univoco punto di vista sugli eventi riuscendo nel corso della narrazione a sussumere molteplici punti di vista, invalidando le ragioni e le azioni di ogni protagonista e gruppo sociale presentato nel romanzo. Tale narrativa diviene pertanto corale, una tecnica già adoperata da Manzoni, che però, non si risolve in una visione superiore della storia, la Provvidenza manzoniana, ma in terrena miseria esistenziale dalla quale rimangono assenti ogni traccia di sacro e di riscatto sociale attuato dalle classi subalterne attraverso i loro mediatori sociali: gli intellettuali. Il protagonista di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è un intellettuale, il malacologo Enrico Pirajno di Mandralisca. Egli trovandosi nei pressi di Alcàra Li Fusi, luogo della rivolta popolare, per ragioni di ricerca scientifica, vede i risvolti della rivolta, la dura repressione degli uomini di Bixio, arrivando così persino a

capire, anche se a non giustificarne le motivazioni, il secolare sfruttamento sociale, che sono alle radici della rivolta di Alcára Li Fusi. Su tale episodio avvia la sua riflessione di intellettuale e patriota per capire e scrivere la storia dei senza voce o come direbbe Gramsci della classe subalterna. Infatti, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è anche una lunga e meditata riflessione sul rapporto complesso tra intellettuali e classi subalterne, che non avendo una cultura autonoma non hanno potuto elaborare nessuna scrittura della storia. Da qui il progetto di Consolo di proporre una riflessione sulla scrittura della storia effettuata da coloro che per “forza di nascita, rango o disposizione” possono scrivere la storia degli altri, dunque distorcendola.

Il rapporto tra intellettuali e popolo è stato a lungo oggetto di discussione nel dibattito culturale italiano per oltre un secolo. Proposto da Gramsci in *I quaderni dal carcere* e molto dibattuto negli anni della pubblicazione di *Il sorriso*, Consolo ripercorre questo motivo storico-sociale italiano. Seppure l'intento di Consolo comunque non è quello di proporre una idea di formazione e selezione della classe intellettuale. Il suo progetto invece si orienta verso una rappresentazione letteraria di coloro la cui storia non è stata ancora scritta e conosciuta. Gramsci pone la sua riflessione nel seguente modo: ” Gli intellettuali non escono dal popolo, anche se accidentalmente qualcuno di essi è di origine popolana, non si sentono legati da esso (a parte la retorica), non ne conoscono e non ne sentono i bisogni, le aspirazioni i sentimenti diffusi; ma nei confronti del popolo, sono qualcosa di staccato, di campato in aria, una casta, cioè, e non un'articolazione , con

funzione organiche del popolo stesso". (Gramsci, 161) Consolo ribadisce questo concetto gramsciano, ma va oltre approdando, a causa della natura solipsistica dell'intellettuale e della scrittura a scrivere il suo proprio autoritratto. Consolo, infatti ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* rivede alla luce del dibattito intellettuale del tempo e della tradizione del romanzo storico italiano la posizione degli umili, o senza voce (per usare la terminologia di Consolo) nei confronti della Storia. Non più materia, oggetto di narrazione, ma pullulare incessante di voci e di energie che da sé deve arrivare a compiere la propria rappresentazione, arrivando a scrivere da sé la propria storia. E questo il limite che Consolo pone alla rappresentazione storica e alla ricerca delle cause di coloro che ribellandosi hanno nel nome della libertà commesso orrendi delitti. Le loro ragioni seppur comprensibili sono oscure allo studioso Mandralisca che viene ad essere spettatore dei fatti di Alcára Li Fusi. La loro storia diviene altro dalla Storia, si genera una scissione che porta da un lato all'azione dei rivoltosi, dall'altro alla repressione attuata dal potere entrambe codificate dalla scrittura in differenti luoghi: la carta legale dei tribunali, i muri del carcere. *Il sorriso* si interroga e interroga il protagonista sulle "versioni" della storia e nel cui intreccio è colto figurativamente in una struttura labirintica l'intellettuale che si rivela incapace di comprendere e condannare.

Diversamente da Manzoni, per i "senza voce" di Consolo non c'è redenzione né un intervento divino regolatore delle ingiustizie terrene, come risoluzione prospettata da Manzoni in *I promessi sposi* ma solamente una utopia che nasce da un intellettuale illuminato. Quella di lasciar loro una eredità che possa permetter loro di istruirsi e di "scrivere la loro storia".

Se manzoniano è il tema della rappresentazione degli umili e della redenzione storica, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, per scelta del tema storico narrativo si inserisce nella tradizione narrativa siciliana che avviata da Verga con la novella *La libertà* ispirata alla rivolta contadina di Bronte del 1883 repressa dagli uomini di Bixio luogotenente di Garibaldi. Una ribellione, pari ad una *jacquerie* medioevale, non sostenuta da un contenuto ideologico o politico. In effetti in Verga la ribellione si muove tra i due poli della violenza cieca ed animalesca, di cui i contadini danno prova nella novella *Libertà*, e del facile tradimento di classe del protagonista del dramma *Dal tuo al mio*. Non c'è via di mezzo fra questi due estremi: ossia, non c'è speranza concreta di miglioramento, perché la lotta per l'esistenza, per il benessere, per l'ambizione non comporta deviazioni dalla sua linea di ferro e tremendo egoismo. Il paradosso dell'arte verghiana sta in questo: che proprio il rifiuto della speranza populista e delle suggestioni socialiste porta lo scrittore siciliano alla rappresentazione più convincente, che del mondo popolare sia stata data in Italia durante tutto l'Ottocento. Il borghese Verga rifiuta la tazza del consolo, che la borghesia è sempre così pronta ad apprestarsi quando s'avvicina al così detto problema sociale: alla protesta ed alla speranza, categorie molto dubbie sul piano ideologico e letterario, perché presuppongono fatalmente una posizione subalterna in chi le esprime, egli preferisce la conoscenza e la consapevolezza. Il rifiuto di una ideologia progressista costituisce la fonte, non il limite della riuscita verghiana.

E' palese che la produzione letteraria di Verga fosse destinata a coloro che politicamente e finanziariamente avevano sostenuto l'unificazione italiana e ora a distanza di circa trenta anni ne scoprivano le distorsioni culturali, economiche e politiche che essa aveva arrecato alle plebi meridionali e al conseguente assetto sociale. In questa ottica la produzione narrativa verghiana é diretta a quella borghesia settentrionale così distante dalle ragioni umane e politiche dell'agire di quelle genti osservate e descritte sulla falsariga dell'indagine scientifica naturalista.

Federico De Roberto con *I Viceré* riprende da Verga i motivi della formazione e della corruzione del potere a seguito della formazione dello stato unitario. Prendendo da Verga e dal naturalismo francese alcune tracce letterarie, De Roberto sembra inseguire il miraggio di un romanzo necessario come un fatto naturale e del tutto trasparente. Il romanzo si apre sulle vicende della famiglia Uzeda raccolta intorno al funerale della vecchia principessa. Poi man mano che il romanzo procede, i vari componenti della famiglia si disperdono: il riflettore di De Roberto li segue e si allontana progressivamente dalla scena fino a quando tutta la realtà siciliana fra il 1850 ed il 1880 viene illuminata con la mediazione fornita dalla storia di questa famiglia e intorno si raggruppano ai suoi membri e si disperdono tanti personaggi quasi a farne un romanzo corale. I protagonisti di *I Viceré* sono una nobile famiglia siciliana gli *Uzeda* in apparenza molto diversi gli uni dagli altri, hanno in comune la razza, il sangue vecchio e corrotto che non si smentisce; la follia, che affiora sotto la pelle grassa di Don Blasco é la stessa che viene a galla in

Lucrezia o in donna Ferrandina, nel principe o in Raimondo che pure rappresenta la reincarnazione della bellezza nobile e altera di antichi progenitori.

Gli *Uzeda* si assomigliano non soltanto per il loro sangue malato, ma per la posizione sociale che occupano da secoli, perché da secoli la loro famiglia partecipa al potere. E che il potere è corrotto e corrompe, che nulla muta, che gli uomini restano sempre uguali a se stessi, che la storia procede circolarmente riproducendosi sempre, e per necessità, ingiustizia, prevaricazione, violenza, tutti questi sono punti fissi per De Roberto e per la sua classe d'origine, per quella piccola borghesia meridionale, che se ha la percezione netta e rabbiosa di essere sfruttata dalle classi alte, dagli aristocratici e dai grandi proprietari in genere, è poi assalita da un terrore folle "del contadino e delle sue violenze distruttrici". Gli intellettuali, i portavoce di questo sentimento atavico e istintivo e di quelle contraddizioni profonde: che possono prendere la forma della disillusione e dello scetticismo e accompagnarsi a una critica totale del potere e delle istituzioni.

Intellettuale piccolo borghese, De Roberto trova nelle lacerazioni e nei contrasti interni alla sua classe d'origine l'osservatorio per costruire un grande affresco della società meridionale dove il lungo, feroce atto di accusa si anima e fa passare drammaticamente davanti a noi gli uomini, il loro ambiente, gli interessi e i calcoli che presiedono alla loro opera, le insopportabili miserie, gli inganni e la violenza nascosti dietro la retorica ufficiale, l'oleografia e la manipolazione ideologica dei "fatti".

Se De Roberto aveva ostinatamente voluto rendere un affresco della società meridionale chiusa in un immobilismo storico ed in una perenne occupazione del potere da parte dei ceti medi, all'indomani della unità italiana, Pirandello in *I vecchi e i giovani* opera scritta tra il 1906 ed il 1908 sviscera i rapporti socio-economici della società

siciliana. Ancora una volta il tentativo letterario è quello di offrire un quadro storico-sociale totale della realtà siciliana. Non succede niente nei *Vecchi e i giovani* ; il romanzo è la storia di una storia imm modificabile, fissa per l'eternità. La scelta dei Fasci Siciliani come sfondo storico è significativa: non succede nulla proprio quando sembra succedere tutto, il caos, la rivoluzione. Il cerchio sembra essere la figura tipica del romanzo. Tutta la vicenda del romanzo che ruota intorno a due fatti già presentati all'inizio della prima parte: la candidatura a deputato di Roberto Auriti e il matrimonio di Ippolito Lauretano. Tutto il romanzo non fa che ritornare su se stesso. Anche la storia dei Fasci, che però sta sullo sfondo non è suscettibile di uno sviluppo temporale, infatti sono fuori del tempo. Ad essi si aggiunge l'irruzione, assurda, momentanea, irrazionale, della follia nella storia¹.

Ancora una volta, come poi anche in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, il mutamento sociale e politico della società siciliana è posto in primo piano. I Fasci non rappresentano la rottura del sistema, ma solo il tentativo di una sua razionalizzazione, di difesa dalla cieca follia dei rivoltosi.

Il romanzo di Pirandello, reitera l'impossibilità del cambiamento sociale e politico di una Sicilia millenariamente chiusa nel passato cementato da riti, forme del potere e interessi di classe. Il fallimento dei Fasci è quindi rassicurante per le classi dirigenti ed anche coloro che avevano guardato al cambiamento finsicono per ripiombare in un

¹ *I vecchi e i giovani* consta di due sezioni, la prima- composta di otto capitoli- si svolge nel giro di pochi mesi tra il settembre e l'ottobre del 1892, così come gli otto capitoli della seconda parte vanno dal settembre del 1893 fino alla repressione finale dei Fasci, ai primi di gennaio del 1894. Pirandello, *coglie*

pessimismo cosmico che paradossalmente si trasforma in ottimismo. Cosmo è la suprema incarnazione di tutto ciò. Cosmo è l'uomo che vive nella sua tenuta come in "esilio" assorto sempre in pensieri eterni, con gli occhi alle stelle, al mare, o alla campagna solitaria intorno, occupato dalla lettura dei suoi libri di filosofia.

Il Gattopardo di Tomasi di Lampedusa ritorna sui motivi della storia risorgimentale unitaria siciliana per ribadire il suo immobilismo rispetto ai cambiamenti portati dall'esterno. Tra i romanzi storici considerati il testo di Tomasi di Lampedusa, cronologicamente e tematicamente è quello più vicino a *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.² Qui si scorge la prima forte similitudine con *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ove Enrico Pirajno di Mandralisca come don Fabrizio assiste, impotente, agli esiti politici di un falso rinnovamento. Da un lato vi è il tramonto della classe aristocratica alla quale don Fabrizio apparteneva, rimpiazzata da una nuova borghesia rapace che sostituirà la nobiltà nel nuovo assetto sociale. Di fronte a questo traumatico cambiamento l'astronomia sembra occupare don Fabrizio facendogli distogliere per un pó lo sguardo da una penosa realtà. Nello stesso modo si comporta Enrico Pirajno di Mandralisca: anche lui volge lo sguardo altrove, al suolo, a quelle lumache attraverso le quali verrà a contatto con una realtà nuova, sconvolgente e rivelatrice: quella delle masse contadine siciliane che in nome di una giustizia sociale rivendicavano le terre dei feudi per poterle coltivare.

l'inizio e la fine dei Fasci, che sono fatalmente, due facce della stessa medaglia: il lento affiorare di una tematica rivoluzionaria e lo sprofondare di ogni velleità rivoluzionaria sotto le armi da fuoco.

² *Il Gattopardo* che apparve nell'autunno del 1958 a cura di Giorgio Bassani, pochi mesi dopo la scomparsa dell'autore è proprio il romanzo della fine: quella di una epoca, di una classe, del suo protagonista, Fabrizio Corbara principe di Salina, del suo autore, Giuseppe Tomasi principe di Lampedusa. L'autore come apprendiamo dalla Premessa di *Il Gattopardo* redatta dallo studioso e figlio adottivo, Giacchino Lanza Tomasi (Milano, 1995) prima di chiamare la sua opera *Il Gattopardo* aveva pensato di chiamarla *Histoire sans nom*. E proprio questo titolo mancato ad indicare l'intima dinamica di una narrazione, di un evento storico come lo sbarco di Garibaldi in Sicilia e la fine del regime borbonico- che oltre a trasformare la struttura politica dell'isola si riversò anche su quella economica. Don Fabrizio Salina, protagonista della narrazione ed uomo di scienza ed astronomo di fama internazionale

Sia De Roberto che Pirandello guardano l'aristocrazia esautorata dall'esterno: da vari punti di vista. In senso affettivo e ideologico, per loro estrazione sociale e orientamenti politici. *Il Gattopardo* è l'aristocrazia vista dal di dentro senza compiacimenti ma anche senza le intenzioni libellistiche di De Roberto. *Il Gattopardo* è, su scala europea, il solo romanzo scritto da un aristocratico, sul passato recente della propria classe, con punto di vista totalmente interno ad essa.

Nel quadro storico-letterario appena tracciato si collocano la genesi ed i motivi di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ad essi va aggiunta la particolarità narrativa costitutiva di questo testo: la frammentarietà.

Frutto di una precisa scelta ideologica dell'autore che rinuncia alla sua funzione di ideologo, vale a dire, di costruttore di uno scenario storico che determini leggi e motivi del divenire storico, o se vogliamo una filosofia della storia. Consolo, attentamente, evita questa netta presa di posizione al contrario porta nel testo tutte quelle voci popolari e dialettali che sono state escluse dal potere e dunque relegate ai margini della storia ufficiale. La rappresentazione della storia diviene uno dei leit-motiv di tutto il testo. Ed in questo Consolo mostra di aver appreso appieno la lezione sulla storia di Gramsci e di Luciene Fevre, i quali parlano di uso degli scarti della storia, le epigrafi, le scritte sui muri, per costruire la storia dei gruppi subalterni. Tutto ciò non solo viene assimilato da Consolo, ma anche sorpassato attraverso l'introduzione nel testo da una miriade di idiomi locali, ad esempio quello gallico romanzo di San Fratello, ma anche di un lessico specialistico nelle relazioni scientifiche del Mandralisca.

Il linguaggio de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* é assimilabile ad un pastiche linguistico in cui nessun idioma prevale e diviene egemone, ma in cui tutti assurgono a pari dignità letteraria.

Se é dunque la scrittura della storia ad essere messa sotto inchiesta dal narratore, é messo sotto inchiesta il romanzo storico stesso. Ed é questo il nodo che Vincenzo Consolo riesce a sciogliere attraverso *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Il romanzo pur proponendo una riflessione su un tema storico, sfugge alla classificazione di romanzo storico tradizionale in cui vigeva un univoco punto di vista ed un avvenimento storico assurgeva a cornice narrativa nella quale collocare le vicende di esseri umani piú o meno noti. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* si distingue per la sua narrazione franta ove ad un univoco punto di vista ed ad unica voce narrativa se ne costituiscono diverse, sino ad arrivare alla polifonia e polisemia finale in cui le voci degli esclusi vengono poste a conclusione del testo e raccolte nel capitolo *Le scritte*. Esse sono anonime ed anonimo é lo scriba, ma testimoniano qualcosa che sarebbe stato necessario raccontare ma é rimasto occultato dalla storia. *Le scritte* sono nel dialetto galloromanzo di San Fratello, una isola linguistica vicina al luogo della rivolta, Alcára Li Fusi. Una lingua non compresa da coloro che hanno amministrato la giustizia, una lingua ai margini del potere che perennemente esclude il lessico e la sintassi che non le si conformano. Questo é l'altro aspetto politico della narrativa di Consolo ed in particolare di quella di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.

Questa è la chiave narrativa per entrare nel testo di Consolo. Egli si propone di scrivere un romanzo storico, ma rompendo gli ambiti ideologici, del punto di vista, e narrativi, della ufficialità della lingua, nei quali la rappresentazione storico narrativa italiana sino ad allora era stata costretta.

Se si assume l'istanza interpretativa luckasciana che considera ogni romanzo storico e come una produzione culturale che si riferisce agli anni, o al periodo stesso in cui viene scritto, allora *Il sorriso dell'ignoto marinaio* si compone di nuovi significati letterari e storici. Tra di essi il ruolo dell'intellettuale nei confronti delle forze rivoluzionarie della storia assume un ruolo prominente. Non a caso, Mandralisca è un intellettuale, che di fronte all'onda di violenza dei rivoltosi riconosce la sua impotenza e l'inutilità di un intervento esterno, intellettuale, che possa educare e mutare i propositi ed i piani delle masse contadine, facendole approdare alla loro consapevolezza storica. E questo è uno dei temi ricorrenti e fondanti di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*: l'approdo alla consapevolezza storica di tutti i protagonisti delle vicende narrative. La stessa strutturazione dei capitoli avviene attraverso una costante costruzione simbolica: il passaggio dal mare, dall'acqua: simbolo di precarietà alla terra ferma, sinonimo di solidità e di consapevole acquisizione della propria collocazione sociale e identità storica. I primi quattro capitoli di *Il sorriso*, escluso il terzo, si aprono con la scena comune di un battello che entra in un porto, approdando alla terraferma.

Lo stesso dipinto di ignoto attribuito ad Antonello da Messina perviene sulla terraferma, sul luogo della storicità, ed esso entra in diretta relazione di ri-conoscimento con quanti vengono in contatto con esso. Arte e storia si combinano per smascherare gli orrori della storia per riflettere sulle mancanze della storia e per ricercare, attraverso l'arte, valori che possano rifondare il cammino della storia su valori di armonia e tolleranza, che poi sono i valori umani predominanti durante il periodo della produzione del ritratto di ignoto di Antonello da Messina.

L'arte nella concezione della storia di Consolo permette di recuperare le sue stesse mancanze. L'arte dá vita a ciò che la storia ha ucciso a ciò che la storia ha negato, reso silente o perseguitato. Il ritratto di ignoto di Antonello ha questa funzione maieutica, di svelamento, di una condizione esistenziale e storica occultata agli occhi del protagonista.

Il presente lavoro si propone un'analisi essenzialmente di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di cui analizza alcuni elementi simbolici e tematici (il taglio, la presenza di Goya nel testo, il ruolo di frate Nunzio, la malinconia dell'intellettuale e l'utopia del testo) che sono in intima relazione con la storia di alcuni romanzi storici italiani (brevemente percorsa in questa introduzione), senza però trascurare la produzione letteraria di Consolo precedente al romanzo e cioè, *La ferita dell'aprile* (1964).

Il primo capitolo si concentra sulla genesi stilistica, narratologica e tematica della produzione narrativa di Consolo. Sin dal romanzo *La ferita dell'aprile* la produzione

narrativa di Consolo si muove lungo una duplice direttiva, e cio tra é la ricerca lessicale e stilistica e la denuncia sociale. Non a caso il titolo del romanzo riecheggia la vicenda storica nazionale delle elezioni politiche italiane del 1948. Il motivo storico é rimasto sempre ben presente nella produzione narrativa di Consolo, sia quando si é trattato delle vicende sociali siciliane, dell'unitá nazionale delle violenze contro un ambiente ed una culturale rurale (*Le pietre di Pantalica*) sia quando tali vicende storiche si mescolano con fatti di cronaca (*Lo spasimo di Palermo*, 1999).

Ma é proprio *La ferita dell'aprile* a farci addentrare nel mondo linguistico e lessicale di Consolo. Il testo é costruito su una consapevole sicilianizzazione dell'italiano parlato, con una forte enfasi sulle sequenze dialogiche. E' proprio questo l'elemento continuativo nella narrativa di Consolo. A parlare sono in tanti, ognuno nel proprio lessico e voce come espressione di un ceto sociale. L'innovazione linguistica di Consolo assume maggiormente la sua grande originalitá nel panorama stilistico e narratologico italiano proprio nella scelta del dialetto di San Fratello, isola linguistica lombarda in Sicilia, di questa parlata gallo-italico antica. Questa scelta e collocazione narrativa sono proseguiti ed ampliati in tutta la produzione narrativa di Consolo, sino alle iscrizioni dei condannati della rivolta di Alcára Li Fusi che concludono il testo aprendolo a quel possibile incontro con l'altro inteso come essere umano veicolante una cultura ed una civiltá che é stata marginalizzata. Consolo dunque, sin da *La ferita dell'aprile* é andato alla ricerca del frammento storico, umano e sociale, intorno al quale intessere la sua narrazione. Il frammento, a maggior ragione il fatto storico relativo ai subalterni, esclude la pienezza narrativa, impone di necessitá una narrazione franta, discontinua che si concentri su singoli atti. Tali atti sono considerati simbolici nell'interezza del testo essi

aprono il testo alle mancanze letterarie e storiche sulle quali sono stati edificati i romanzi storici di riferimento da *I promessi sposi* a *Il Gattopardo*.

Il secondo capitolo, *Il ritratto*, è costruito intorno al manufatto artistico che dà il titolo allo stesso romanzo: il sorriso d'ignoto di Antonello da Messina. Il quadro venduto a Lipari al barone Mandralisca viene portato a Cefalù, ove tuttora è situato nel locale museo, diviene un alter ego di ognuno dei personaggi con i quali viene in contatto, attivando un processo di agnizione in cui ogni personaggio è posto di fronte alla storia rispetto alla sua individualità. Il quadro svela una interiorità celata dei personaggi principali per cui attraverso un gioco di rassomiglianze il ritratto svela l'elemento esistenziale mancante nella individualità di ogni personaggio e per costruzione narrativa nei confronti dell'autore stesso. Il ritratto finisce per assomigliare, volutamente, allo stesso autore. Ciò rafforza la scelta narrativa di Consolo di collocarsi all'interno della narrazione e di schierarsi in prima persona come testimone e narratore delle vicende umane e storiche del tempo.

Il terzo capitolo, *Il taglio*, si concentra sul gesto che apre, ed avvia la narrativa: il taglio. L'azione è messa in moto da Catena Carnevale, figlia dello speziale di Lipari che sfregiando il quadro ne favorisce la vendita da parte del padre. La riflessione è condotta a partire dall'identità di Catena e dalla sua funzione all'interno della narrazione. Intellettuale frustata per il non compiersi di una rivoluzione annunciata nei testi sui quali si è formata e di fatto inarrivabile. Inoltre il ritratto riporta alla memoria di Catena l'assenza del suo sposo, Giovanni Interdonato intellettuale e ribelle, che nel testo funge

da deuteragonista. La sua è in ogni momento una presenza assenza che interroga i personaggi sulla propria condotta morale ed etica.

Il taglio nella sua valenza simbolica è il taglio con il passato. Esso coincide con un gesto liberatorio che va letto seguendo due direttive in un'ottica storico metaforica che è quella di un taglio che gli intellettuali operarono proprio negli anni della stesura del testo, la metà degli anni 70, con una tradizione rivoluzionaria che aveva come espressione politica organizzata il PCI (partito comunista italiano). L'altra chiave di lettura del gesto di Catena Carnevale è quella di un atto simbolico che, come bene inteso da Leonardo Sciascia, era un parricidio, un affrancamento da una tradizione letteraria sentita come oppressiva e misitificata. Partendo però dalla sua negazione Consolo cerca di pervenire alla costruzione di un'altra narrativa che incorpori le voci e le ragioni degli altri.

Il taglio, però, apre una riflessione importante per una maggiore attenzione sui processi e sulle ripetizioni della storia. Utilizzando alcuni titoli –citati in corsivo nella narrazione- di dipinti del pittore spagnolo Francisco Goya, posti nella narrazione, quasi a commento di fatti il cui significato storico è riconducibile ai *noti fatti di Alcàra*.

Nella produzione artistica di Goya troviamo un acquarello dal titolo *La descañona* che raffigura un uomo in procinto di essere raso da una donna mentre un'altra la assiste. Il taglio, la cesura con un ordine reale e simbolico fissato comporta un riassetto del potere che sfocia in una parodia di tutti gli anelli, i personaggi, con i quali esso si trasmette, e si istituzionalizza. Ciò comporta un rovesciamento rappresentativo e cognitivo della realtà

in cui questo assetto viene mutato. La figura che incarna questa *inversione perversione* è frate Nunzio, dissacratore e parodia di frate Cristoforo di *I promessi sposi*.

Non a caso, lo stesso Goya riproduce un frate in un momento di preghiera, alla ricerca della religiosità scomparsa.

Il nuovo, nella visione della storia veicolata dalla sua arte, in Goya contiene questo elemento perverso e mancante. Riprendendo questo messaggio, Consolo non va alla ricerca di una fede espunta dalle azioni umane. Invece volge il suo sguardo, all'inizio, al momento in cui una comunità è fondata e ai valori che costituiscono la struttura di quella società che Consolo trasporta ad una mitica età. Quella della fondazione delle colonie siciliane da parte dei coloni greci. Ed in questa assunzione, storico- narrativa, risiede il messaggio utopico del testo.

La conclusione che porta il titolo di *Malinconia e Utopia*. Segue alla luce dello sviluppo narrativo avvenuto nel testo, in cui le figure dell'autore, del narratore e del protagonista convergono in una sola persona, e considera lo scienziato-intellettuale Mandralisca, posto al di fuori del potere costituito, dunque incapace di agire sulla società per modificarla. Questa esclusione de facto, oppure il relegare ai margini è alla base dello sviluppo della mentalità utopica. Una mentalità incongruente con lo stato della realtà in cui essa si manifesta nel generare negli esclusi il desiderio di correggere gli esiti della Storia. Essa è dunque un'azione che si sviluppa all'interno della Storia a opera di gruppi da essa marginalizzati. L'Utopia, si pone anche come un recupero di una condizione di possibilità da parte di una determinata classe sociale.

Il sorriso dell'ignaro marinaio può essere dunque considerata una narrazione utopica, ricorrendo anche alla definizione di Bloch³, intesa come coscienza narrante che anticipa possibili mutamenti del corso della Storia.

³ Ernst Bloch (1885-1977). Filosofo tedesco. Il suo lavoro fondamentale è il *Principio speranza* (3 voll. 1954-59) è dedicato ad una fenomenologia degli stati utopici della coscienza: dei desideri più profondi dei singoli, alle opere d'arte ed ai grandi miti collettivi, fino a quelle forme di aspirazione utopica che si annunciano nell'arte di consumo, come il film o la canzonetta. In tutte queste forme si delinea una "ontologia del non ancora", si delineano i tratti di una realtà conciliata che servono di guida e di orientamento per l'azione storica.

Capitolo 1.

1.1. Il lungo cammino verso la scrittura. L'apprendistato narrativo di Vincenzo Consolo.

Ricostruire la formazione letteraria e il percorso narrativo di uno scrittore é un arduo compito che non ha alcuna garanzia. Nel caso di Consolo, i suoi tempi narrativi sono scanditi da lunghe pause, in qualche caso lunghissime (addirittura tredici anni tra la pubblicazione del primo e secondo libro). Volendo tracciare il suo percorso letterario ci si puo' avvalere di alcuni rimandi culturali, imprescindibili in quanto fermamente

presenti nel suo orizzonte narrativo: la letteratura “siciliana alta “ (da Sciascia, a Tomasi di Lampedusa a Lucio Piccolo) e quella “bassa” popolana.

Come un secolo prima aveva fatto Giovanni Verga, Consolo si trasferisce a Milano (nel 1968) per meglio assecondare la propria vocazione alla scrittura. In quegli anni, nella coeva letteratura italiana, vi sono alcune tendenze letterarie, tra loro divergenti, che influenzeranno la sua attività letteraria. Da un lato vi è il tentativo vittoriniano, prossimo all'esaurimento, di dare un impulso alla costruzione di una nuova koiné nazionale, nata nelle città del Nord dall'emigrazione meridionale; koiné linguistica, oltreché culturale, dal momento che gli immigrati vanno progressivamente abbandonando i loro dialetti d'origine (portatori, secondo Vittorini, di una secolare rassegnazione) a vantaggio di una lingua “operaia” . All'interno di tale filone si collocano i romanzi di Mastronardi: *Il maestro di Vigevano* (1962) ed *Il meridionale di Vigevano*, (1963), intrisi di un plurilinguismo che emerge dalla commistione tra un mistilinguismo della realtà industriale del nord e di quella agricola meridionale.

A questa tendenza si oppone il filone pasoliniano⁴, fatto di sperimentazioni socio-linguistiche in ambienti fino a quel momento inesplorati dalla letteratura. Infatti, se è vero che, raccontando attraverso la “loro” voce e la “loro” lingua le storie degli emarginati delle periferie romane, Pasolini aveva ripreso il progetto ottocentesco manzoniano e verghiano

4. Nel corso degli anni 60, il dibattito letterario italiano si soffermò molto sull'uso del dialetto. Nel descrivere il panorama della lingua letteraria italiana Pasolini, che teneva anche conto della poesia, poneva come linea di discriminazione la lingua media, allora solo percorsa dalla narrativa di consumo. Al di sotto di quella linea starebbero i dialettali ed i naturalisti, mentre gli altri, in maggioranza, si porrebbero al di sopra, su ben cinque linee parallele: quella sublime degli ermetici, quella delle opere “iperscritte”, cioè attente alla vita storica portata però a una forte tensione letteraria (Vittorini, Banti, ecc...), quella della prosa d'arte, dell'“ermetismo del piede di casa” (Cardarelli, Cecchi, Baldini), la linea degli scrittori della nostalgia borghese (Bassani, Cassola, ecc...), e infine quella dei narratori meno sperimentali e meno letterari (da

di dar voce agli umili, è altrettanto vero che né in Manzoni né in Verga la lingua degli umili assurge, come in Pasolini, a motivo narrativo dominante.⁵

Pasolini, sarà un autore sempre presente nell'orizzonte letterario di Consolo. Oltre alla sperimentazione narrativa, il narratore di Sant'Agata di Militello riprenderà dallo scrittore di Casarsa del Friuli la tematica della fine della civiltà contadina, spazzata via da una società industriale costruita su valori radicalmente diversi. Il passaggio non fu (né poteva essere) indolore e creò acute tensioni sociali. Prima Pasolini e poi Consolo narreranno tale passaggio traumatico, attraverso un'operazione di recupero linguistico, inteso come recupero di memorie, luoghi, culture e storie dimenticate.

Nel caso di Consolo, tali storie saranno spesso fatte affiorare ricorrendo a produzioni artistiche alternative alla scrittura (si pensi al ritratto di Antonello da Messina, che dà il nome a *Il sorriso dell'ignoto marinaio* all'interno del quale troviamo anche diversi riferimenti ai quadri di Goya). La narrativa di Consolo vuole recuperare queste storie perdute, "superate" dagli eventi, ingoiate dalla "fiumana della vita".

Tale recupero passa attraverso la ripresa di un lessico travolto dai tempi, espressione di una comunità secolarmente offesa. E qui i rimandi narrativi vanno ricercati principalmente nei tre autori cari a Consolo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Leonardo Sciascia e Alejo Carpentier dai quali riprende motivi sia tematici che stilistici. Dal primo

Soldati a Moravia). Il problema del dialetto fu esasperato perché si ebbe coscienza (particolarmente lucida in Pasolini) che la situazione linguistica era in un momento di trasformazione totale.

⁵ Lo sforzo di assimilare le prospettive culturali di ceti disagiati, contadini e operai, è comunque cospicuo. Si ricorre all'italiano regionale, semplificato nella sintassi e fortemente dialettalizzato. Il Pasolini romanziere, che viene quasi dieci anni dopo la fine della guerra (*Ragazzi di vita*, 1955; *Una vita violenta*, 1959), è pure lui un continuatore della scrittura neorealista anche se volle mettersi sotto le ali di Gadda. Pasolini affermava di aver seguito la linea serpentina di Gadda, ma semplificando le scelte linguistiche alte (lingua letteraria senza diversi apporti) e quelle basse (puro dialetto). In realtà Pasolini, nell'estremizzare l'atteggiamento degli scrittori dialettaleggianti, ne capovolgeva il senso. Invece di anettere culturalmente zone della società trascurate o truccate dalla letteratura borghese, realizzava una adesione passionale (ma inarticolata) che approfondiva la spaccatura linguistica. (C. Segre, *Intrecci di voci*, Padova, Liviana, 1991)

mutua alcuni soggetti narrativi come la nobiltà siciliana perennemente assente dalle vicende politiche dell'isola. La figura di Enrico Pirajno di Mandralisca, nobile, scienziato e protagonista de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* può essere considerato un alter ego di Fabrizio di Salina, protagonista de *Il gattopardo*, entrambi aristocratici di grande spessore intellettuale, entrambi raffinati e scettici (uno scetticismo quasi ontologico) dei cambiamenti storici in corso.

Ma mentre Tomasi di Lampedusa opera per accostamento e contrasto, Consolo istituisce una dialettica, tra il corso della storia e la posizione del protagonista narratore.

Come fu notato da Sciascia, il *Sorriso dell'ignoto marinaio* è il romanzo di un parricidio, inteso come emancipazione narrativa da una tradizione letteraria, quella memorialistica-familiare agiografica a cui appartiene *Il gattopardo*. Se *Il sorriso* è un romanzo che si propone di riesumare, un episodio di storia marginale e dimenticata, come in uno scavo archeologico, *Il gattopardo* è una riflessione su un cambiamento epocale della società siciliana e meridionale. Tomasi di Lampedusa vede i tempi nuovi con distacco e disprezzo tempi in cui "gli sciacalli" danno la scalata al potere. Consolo, invece preferisce concentrarsi sul sottosuolo della storia, al fine di far emergere storie dimenticate in quanto storie di figure marginali.

Venendo all'influenza di Sciascia, Consolo riprende dallo scrittore di Racalmuto diversi motivi letterari, tra cui il rapporto tra letteratura e potere. La letteratura riporta alla luce storie minori cadute in oblio, dall'analisi delle quali si può risalire ai meccanismi che consentono al potere (sia esso rappresentato dalla chiesa, dal governo o da qualche potere occulto) di attivare, attraverso la menzogna, il controllo sociale. Attraverso la menzogna

il potere rinsalda la propria posizione di controllo sulla realtà sociale. Alla letteratura dunque spetta il compito di ristabilire certe verità storiche. La continua alterazione dei dati operata dal potere contribuisce a rendere inconoscibile la realtà. La letteratura assume la funzione di coltivare la memoria al fine di neutralizzare i tentativi di manomissione del potere. Una concezione forte dunque dell'esercizio della scrittura accomuna i due scrittori.

La narrativa di Consolo tende alla ricostruzione di una "civiltà" scomparsa, sopraffatta dalle leggi della storia (quella economica in primis), mentre quella di Sciascia tende alla creazione di una società nuova, i cui valori sociali ed umani derivino da quegli ideali illuministici francesi che Sciascia nel corso della sua carriera letteraria aveva sempre posto a fondamento della sua narrativa. Accanto a questi motivi, troviamo quello della memoria, intesa come rivisitazione di momenti storici determinanti per la vita politica e civile siciliana ed italiana. La letteratura coltiva quella memoria, continuamente alterata o cancellata dal potere.

Da Alejo Carpentier, narratore cubano vissuto esule a Parigi, Consolo mutua una concezione *real maravillosa* della realtà, che si esprime attraverso una fusione di temi alti e bassi, in una commistione di mito e storia. E la storia stessa muove verso una dimensione utopica, non negando all'uomo il diritto a sperare. Da Carpentier, dipende anche la sua concezione spiraliforme della storia che si muove in sintonia con la natura delle cose.⁶

⁶ vedi il saggio *Di realismo magico ed altri demoni* di Rosa Maria Grillo, in *Lo stato delle cose*, 10/11/2000, Salerno.

Accanto a queste figure troviamo Carlo Emilio Gadda, che attraverso una produzione letteraria non sempre organicamente presentata, ma ricca di amplissimi rimandi letterari e filosofici, si preparava ad occupare una preminenza narrativa, probabilmente unica, nel corso del secondo Novecento italiano.

La narrativa di Gadda⁷ avviata già nel corso degli anni trenta, spinge il linguaggio letterario ai margini della ordinaria comunicabilità, creando una narrativa, definita da molti critici, Contini e Segre “plurilinguistica” ed “espressionistica”. Il messaggio narrativo gaddiano trova un forte rimando tematico nell’opera di Consolo a proposito dell’armonia sociale perduta, di cui resterebbero solo alcune labili tracce in una società che ha oltraggiato una iniziale nobiltà umana. L’armonia sociale cui si riferisce Gadda non s’identifica con un passato storicamente determinato, ma è paragonabile ad un sogno, a una visione permanentemente presente nella memoria, usurpata di un suo natural diritto, quella di potersi dire felice. Il sostantivo “oltraggio” ricorre di frequente nella narrativa

La presenza di Carlo Emilio Gadda nella letteratura italiana ancora oggi può dirsi inquietante. Gadda è il grande dissacratore della letteratura italiana moderna, colui che inserendosi nella corrente plurilinguistica europea che partendo dalla “canzone di Aulivier”, attraverso i maccaronici padani giunge al culmine con Folengo, poi riprende con i dialettali Maggi e Porta diventando una vera scuola con gli Scapigliati lombardo-piemontesi. Questa scuola letteraria che attraversa la letteratura europea, trova appunto in Gadda il massimo esponente italiano di questo secolo... Egli aveva molto chiara la funzione del circuito comunicativo.. Gadda avvertiva che lo scrittore può narrare le vicende sia dall’esterno, impassibile oppure partecipe, sia dall’interno, aderendo alla psicologia, alle deformazioni e limitazioni dei singoli personaggi, o infine istituendo un narratore-personaggio. Consolo, recepisce queste innovazioni comunicative e letterarie avanzate da Gadda ed infatti, così si esprime: “Avevo letto Gadda.. le sperimentazioni linguistiche pasoliniane di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*... Bisogna avere consapevolezza di quello che è avvenuto prima di noi e intorno a noi, bisogna sapere da dove si parte e dove si vuole andare. Ritenevo che fosse conclusa la stagione del cosiddetto neorealismo e avevo l’ambizione di andare un po’ oltre quella esperienza. Mi sono trovato così fatalmente nel solco sperimentale di Gadda e di Pasolini, di D’Arrigo e di Mastronardi, anche”.
(Consolo, *La fuga dall’Etna*, 1993, 15)

gaddiana: l'esistenza umana e' offesa, oltraggiata. Tali motivi seppur rielaborati, vengono ripresi da Consolo in particolar modo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

Egli tuttavia, a differenza di Gadda, inquadra storicamente "l'infelicità" terrena dei suoi protagonisti. La narrativa di Consolo è sempre collocata in un preciso quadro storico che funge da metafora per riflettere sul presente; in Gadda invece, una tale consapevolezza storica è assente. Attraverso i momenti di frattura, di crisi, della vita sociale e politica italiana e siciliana Consolo fa intravedere barbagli di mondi e momenti perduti dal genere umano. Potremmo definire Gadda e Consolo come narratori di momenti sociali ed umani mancati. In Gadda la scrittura ha come riferimento l'individualità, egli stesso grande solitario e misantropo, della letteratura italiana, nella narrativa di Consolo affiora una dimensione storica, molto sentita e continuamente ricercata, sin dalla sua prima opera. Consolo narra dei momenti storici falliti, da cui risulta l'attuale infelicità: il Risorgimento meridionale, in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, il Fascismo in *Nottetempo casa per casa*, sino a *Lo spasimo di Palermo*, in cui una vicenda personale viene letta, attraverso momenti cruciali della recente storia italiana e cioè il terrorismo degli anni 70 e la strategia mafiosa degli anni 90.

Attraverso l'inserimento di vicende storiche in una struttura romanzesca, Consolo crea un nesso forte tra la Storia italiana e le storie individuali, mirando a rendere consapevole il lettore dell'intima interrelazione metaforica tra due differenti periodi storici.

Infine il terzo grande momento letterario, che si affaccia nel panorama del dibattito culturale italiano, nel corso degli anni 60, a cui Consolo presta particolare attenzione è il Gruppo 63, riunitosi per la prima volta a Palermo proprio in quegli anni. Consolo, pur seguendo con interesse il dibattito letterario avviato da questi sperimentatori linguistici, se ne tenne lontano, privilegiando una maggiore aderenza alla tradizione letteraria italiana. Le rivoluzioni sintattico- lessicali propugate (e realizzate) dagli esponenti del Gruppo gli rimangono estranee.

Ma sarà proprio a partire dalla consapevolezza della necessità di un radicale rinnovamento della lingua letteraria italiana che Consolo compirà una sorta di cammino inverso. Mentre il Gruppo 63, almeno nella sua anima più radicale, spingeva per una rivoluzione narrativa che accomunasse realtà narrativa e realtà sociale (alla realtà caotica corrispondeva un simile linguaggio letterario). E di fronte a questo dibattito di operazione che Consolo si ritrae riportando il linguaggio narrativo, in spazi differenti, lontani dal linguaggio mediatico, caro alla neoavanguardia del Gruppo 63. La lingua narrativa di Consolo è profondamente inattuale, costruita con l'intento di recuperare un'armonia perduta, violata dalla storia e dalla lingua del potere. Il recupero di idiomi, espressioni perdute, implicava un ricorso ad una massiccia presenza di metafore, nonché a una forte presenza simbolica nei testi di Consolo: si pensi ad esempio al vascello, con cui si apre ogni capitolo di *Il sorriso*, al labirinto, al carcere. Le scelte linguistico-letterarie di Consolo, sono quasi un compendio delle "sperimentazioni" che hanno attraversato l'ultimo quarantennio della letteratura italiana: "espressionismo, polifonia, multilinguismo sul piano strettamente linguistico, romanzo e poliziesco sul piano strettamente letterario".

Il tutto al fine di andare oltre la lingua convenzionale, che si identifica con quella del potere. In tal senso, Consolo carica il romanzo di simboli e segni, facendolo interagire con altre arti espressive (pittura, scultura, architettura) e con altre forme narrative (il mito, la parodia, la cantilena, la fiaba). Consolo, e' stato sempre consapevole della difficoltà della narrazione storica, da cio' deriva il ricorso al plurilinguismo, alla narrazione franta, alla proliferazione di significati all'interno dei testi.

Il forte simbolismo⁸⁹ della narrativa consoliana si spiega col bisogno dell'autore di collocare la propria produzione letteraria all'interno della tradizione italiana. Bisogna questo che convive con l'intenzione di voler sottrarre la sua opera ad ogni appiattimento linguistico, al fine di evitare contaminazioni con la lingua del potere, una lingua che schiaccerebbe le micro narrazioni, che sono l'anima della sua idea di letteratura.

Per interpretare la narrativa di Consolo, bisogna partire dal simbolo, unità narrativa minima che puo' essere isolata per uno studio critico, ad esempio, il ritratto di Antonello di ignoto di Antonello da Messina, la casa, la barca, il labirinto. E' alla produzione letteraria antecedente al *Sorriso* che ora si rivolgerà l'attenzione.

⁸⁹ Per la nozione di simbolo adottiamo quella data da Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* (Princeton, N.J. 1990): "Any unit of any work of literature which can be isolated for critical attention. In general usage restricted to the smaller units, such as words, phrases, images, etc.." (Frye, 367).

1.2. Gli scritti di Consolo prima del *Sorriso dell'ignoto marinaio*.

Dalla pubblicazione del suo primo romanzo *La ferita dell'aprile* (Mondadori, 1963) a quella de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, (Einaudi, 1976) intercorrono tredici anni, che in letteratura equivalgono quasi ad una generazione. In quei tredici anni vennero elaborate poetiche narrative destinate a segnare profondamente la vita letteraria italiana dell'ultimo trentennio. A livello socioeconomico si ebbe in Italia un mutamento di vaste proporzioni (la già ricordata trasformazione del paese da realtà agricola a realtà industriale). La letteratura italiana raccontò i traumi, le alterazioni sociali, linguistiche, etiche, culturali che attraversarono l'Italia. Tali mutamenti epocali portarono alla cancellazione della civiltà, contadina, per secoli vissuta in un suo mondo chiuso e ancorato a valori umani che la società moderna non riconosceva più'. Di quella civiltà rimanevano poche tracce, ruderi di una cultura millenaria contraddistinta da forme di vita proprie, ripetutesi per secoli. Quel mondo rurale narrato da Verga e più tardi da Carlo Levi, ricompare nella produzione letteraria di Consolo unito ad un'altra componente narrativa, l'impasto linguistico avvenuto nella società italiana, soprattutto a causa della massiccia migrazione dei contadini meridionali verso le città industriali del Nord. *La ferita dell'aprile* (1964) riceve dalla critica una discreta accoglienza¹⁰. Nel corpus narrativo di Consolo, il romanzo occupa una posizione marginale, dal momento che in seguito lo scrittore si muoverà lungo altre direzioni. Tuttavia è possibile rintracciare in esso alcuni elementi narrativi che lo legano, sia pur in modo tenue, alla successiva produzione. Come

¹⁰ I. Poche le recensioni: A.Sala, *Corriere d'Informazione*, 31 ottobre 1963, M.Lunetta, *Paese Sera*, 15 novembre 1963, F.Ficca, *Gazzetta del Sud*, 19 novembre 1963, G. Rosato, *Nuovo Mezzogiorno*, n.2, 1964.

è il caso per tutti i romanzi di Consolo, si tratta di un romanzo breve. Narra le vicende personali di un gruppo di adolescenti, vissuti in un orfanotrofio all'interno di una piccola comunità patriarcale nella Sicilia del secondo dopoguerra, percorsa da fremiti nuovi che andavano incrinando le sue strutture ancestrali. La trama è oltremodo semplice: siamo in un paese della costa settentrionale dell'isola, nei primi anni della guerra fredda e della crociata anticomunista: un paese di contadini e di pescatori, stretto fra il mare e aride colline. A dominarlo anche fisicamente è la gran mole di un istituto religioso, l'orfanotrofio maschile, che è l'unica scuola del paese. Qui si ritrova un gruppo di adolescenti di varia estrazione sociale, tra i quali Scavone, il narratore protagonista. I ragazzi crescono, provano i dolori della vita attraverso perdite familiari: a Tano Squillace muore il padre, a Scavone, lo zio, precedentemente divenuto padre-adolescente. Mentre la vita scorre tra dolori personali e gioie adolescenziali, altrove e sempre altrove si decide l'esistenza e la sorte degli uomini. *La ferita dell'Aprile* è la narrazione di un passaggio dall'inconsapevolezza fanciullesca alla quotidiana prosa della vita. Il testo è un racconto memorialistico, narrato attraverso il filtro della memoria di un io narrante ormai adulto.

La narrazione non è mai accentrata su un unico personaggio, non assume mai un nucleo motore del testo, ma ne costituisce il 'punto di vista'. Il testo, dunque, al suo interno raccoglie storie di vita adolescenziale vissuta all'interno di due realtà tra loro molto differenti: da una parte l'orfanotrofio, preposto alla istruzione dei protagonisti e dall'altra la società, con i suoi riti e regole. Il dualismo istituzione - società permette al

narratore degli spostamenti culturali, che hanno la funzione di iniziarlo al tema del viaggio, all'interno di una realtà che viene nascosta dal falso moralismo vigente nell'istituto. Il racconto non è di tipo realistico-testimoniale come Consolo si era proposto di fare¹¹, ma memoriale e metaforico, con una scrittura non di tipo logico, referenziale, bensì fortemente trasgressiva.

Guardando in retrospettiva questo romanzo, troviamo alcuni temi che caratterizzeranno l'opera letteraria dello scrittore: la memoria ed il viaggio. C'è un motivo per una tale scelta narrativa?

Consolo è certamente consapevole di essere un nuovo arrivato sulla scena letteraria siciliana, fra diversi scrittori, che si erano misurati con questi temi (Verga, De Roberto, Tomasi di Lampedusa, Leonardo Sciascia per citare solo i più noti).

Si inserisce in una tradizione letteraria che ha sempre narrato i mutamenti sociali e di costume in una isola in cui ogni evento storico impone un riassetto sociale. Ciò che lega *La ferita* agli altri romanzi di Consolo è la tecnica di filtrare gli eventi storici attraverso la coscienza narrativa di un protagonista (in questo caso il giovane Scavone), quindi la storicizzazione di una esistenza.

¹¹ In un'intervista rilasciata nel 1993 e raccolta nel volume *Fuga dall'Etna*, (Donzelli, 1993, 13), Consolo indica le motivazioni che lo spinsero alla scrittura: *Durante gli anni alla Cattolica avevo deciso di fare lo scrittore, di ritornare in Sicilia a scrivere. Volevo raccontare la realtà contadina siciliana, con una scrittura di tipo sociologico, di estrema comunicazione.*

Consolo trascorre gran parte degli anni sessanta in Sicilia, dove era ritornato dopo gli studi in giurisprudenza all'Università Cattolica di Milano. Egli così ricorda quel periodo: *In Sicilia nel 1958 mi misi ad insegnare educazione civica e cultura generale nelle scuole agrarie. Andavo in sperduti paesi di montagna, partendo in treno la mattina presto, passando poi su corriere, tornando la sera con mezzi di fortuna. Insegnai a Mistretta a caronia, grossi centri sopra i Nebrodi che una volta erano vivi e fiorenti e che in quegli anni si andavano svuotando*" (Ibid., 14)

L'intimo legame tra esistenza individuale e Storia costituisce uno dei cardini della sua narrativa. Esistenza e Storia si inseguono in un drammatico confronto che mira a recuperare la verità di un mondo e di un linguaggio che la storia ha annullato.

Ugualmente importante per quanto riguarda la successiva produzione è il motivo del viaggio che abbraccia uno spettro narrativo ancora più ampio del primo, sino a toccare gli archetipi della narrativa occidentale.

Il viaggio è sicuramente uno dei temi più presenti nella narrativa siciliana. Viaggio, o vera e propria fuga dall'isola, è la sorte comune di tanti narratori isolani che divengono esuli per libera scelta o per motivi politici.⁽³⁾ In molti narratori la condizione dell'esilio si fa dolente memoria, nostalgia, mito, in altri volontà di dimenticare, insofferenza, rancore. Tutti gli autori siciliani, compreso Consolo, sfuggono a questo destino. Hanno drammaticamente sentito e vissuto con dolorosa ansietà il fatto di essere siciliani, di far parte di una condizione umana diversa e non si sono sottratti alla "condanna" di rappresentare quella realtà, e quel modo di essere. Parlare dell'isola e delle sue vicende storiche significava per molti autori narrare un metaforico ritorno atto ad esplorare le cause del male storico ed esistenziale. Per Consolo, ritornare spesso equivale ad uno smarrimento culturale, che pone il novello Odisseo in una doppia condizione di estraneità.

Mentre si trova in un presente inafferrabile, in quanto non derivato da una memoria storica e linguistica, egli non può avere nessuna conoscenza né fisica né culturale, di quei luoghi che oramai sfuggono ad ogni ricordo, perché sono divenuti altri luoghi. La loro riappropriazione può avvenire solo mediante una identificazione reale e metaforica con un passato arcaico. Dunque le pietre, (ad esempio quelle che danno il titolo al volume *Le*

pietre di Pantalica), i palazzi del potere, le chiese, i manufatti artistici, i quadri, permettono il recupero della memoria.

Sin dal suo esordio Consolo si è concentrato su questa dimensione narrativa. Il viaggio spinge necessariamente il viaggiatore a confrontarsi con dei luoghi della storia. Da questo conflitto nasce una riflessione sulla sua identità, sulla capacità stessa di comprensione della storia, intesa come comprensione dei motivi esistenziali e sociali di una controparte storica che diviene anche controparte ideologica, che spinge ad interrogare sulla propria identità e sulle responsabilità, individuali e collettive. L'identità, dunque, è il fattore esistenziale primario del narratore siciliano, sospeso tra diversi mondi, diverse culture, quella greca, araba, normanna, angioina, spagnola. Tale identità non si ricompone mai, non assume mai un'univocità esistenziale, ma si stratifica nella personalità del viaggiatore. Il viaggio rivela le verità della storia sottratte alla scrittura.

Consolo avvia così la sua costruzione narrativa, a partire da dati marginali, da episodi della vita quotidiana apparentemente insignificanti, che gli permettono di riflettere sul rapporto tra verità e menzogna. I personaggi di Consolo, da Schiavone a Mandralisca, all'artista Clerici protagonista di *Retablo*, sono degli uomini assetati di conoscenza, degli esploratori che si muovono sulle tracce della storia per ricomporre o rimettere in discussione la loro identità di uomini, di intellettuali o di artisti. Ma soprattutto per riportare alla luce una storia sepolta dalla violenza del progresso, che permetta di riscoprire nell'uomo profonde ed arcaiche verità.

Cerchiamo di esplorare questa duplice dimensione narrativa: la memoria e l'uso delle testimonianze figurate come fonti storiche nella costruzione storico letteraria di Consolo. Esse sono le fonti primarie per il recupero di una storia sommersa

(l'arte permette di recuperare le verità nascoste dalla storia). Tale ipotesi si instaura nel momento in cui si considera la falsificabilità del messaggio scritto, la sua alterazione ideologica, unita alla possibilità di rintracciare nel mito una componente narrativa e psicologica che permetta l'approdo ad una narrativa storica.

1.3 La costruzione di *La ferita dell'aprile*.

Il romanzo *La ferita dell'Aprile* è fortemente caratterizzato da una massiccia presenza di parole dialettali, ricercate da Consolo attraverso uno scavo lessicale minuzioso, ed da una consapevole sicilianizzazione dell'italiano parlato.

Per quanto riguarda poi le sequenze dialogiche, in particolar modo quando a parlare è la "massacanaglia" dei ragazzi, è prediletto il dialettismo sintattico "O camorria", ellissi rinforzate da locuzioni ruvidamente popolaristiche (quei primi tempi c'erano cose piu' scabrose piedi piedi) l'uso prevaricante dell'indicativo, volute periodicali che tendono alla mimesi (Tu la blusa a me mi guardi?... O "guardaci la roba che ci portarono i mericani a tua sorella!), sino al costrutto mutuato tout court dal dialetto (Non ci puoto a sola...). Sin da *La ferita dell'Aprile* Consolo si è sforzato di collocare il lettore nel mezzo del canale comunicativo della narrazione, facendolo direttamente partecipe dello straniamento attuato da tale massiccia costruzione sintattica dialettale. Consolo ricorre ad un patrimonio linguistico ritrovato nella sua memoria, ma anche frutto di ricerche storico-lessicali.

Essi è da ricercare nella volontà espressa dallo scrittore di esplorare i ragionamenti ed i sentimenti di una comunità arcaica che improvvisamente si scontra con la storia e pensa di diventarne partecipe. Questa scelta linguistica operata da Consolo sin dal primo romanzo, si rivelerà appieno in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.

In entrambi i testi la lingua diviene lingua della memoria, salvata dall'oblio, ma soprattutto un elemento di difesa contro quella lingua impersonale e mediatica che Consolo aveva incontrato in seguito al suo trasferimento a Milano nel 1968.

Lo straniamento culturale, linguistico ed ideologico viene contenuto e diventa schermo narrativo per descrivere le violenze perpetrate dal potere. Ed il discorso della memoria culturale è realizzato attraverso una costruzione di una narrazione multipla. Consolo sa che la vita di un popolo, come quella di un individuo, presenta una dimensione non narrabile storicamente, ma che si manifesta in quella che Amerigo Castro chiama *morada vital*, intesa come la qualità umana di una nazione o di una comunità, attraverso la quale avvengono i mutamenti sociali. Castro, definisce la dimora vitale come "il centro agente dove si delinea e da dove parte la storia di ogni popolo"

(A. Castro, 1959, XII), così il primo dovere dello storico è quello di intuire e tener presente l'area interiore in cui la storia accade.

Ciò richiede che il popolo stesso esprima la sua coscienza di esistere come tale.

Per quanto riguarda invece il piano comunicativo riservato all'io narrante, le parole apprese nell'infanzia in modo irriflesso, sono ora possedute con vigile coscienza filologica e culturale. Nel lessico di Consolo, è depositata la storia di una civiltà – latina, greca, araba e normanna- ripercorsa nel suo depositarsi e stratificarsi nel linguaggio.

Questo linguaggio genera uno stile narrativamente lirico e poetico, all'interno del quale è possibile isolare sequenze di endecasillabi e di settenari, o riconoscervi assonanze, alliterazioni, paronomasie, rime interne, studiatissimi richiami fonici a distanza, come già esplicita il brano iniziale:

“Dei primi due anni che passai a viaggiare mi rimane la strada arrotolata come un nastro, che posso svolgere: rivedere i tornanti, i fossi, i tumuli di pietrisco incatramato, la croce di ferro passionata; sentire ancora il sole sulla coscia, l’odore di beccume, la ruota che si affloscia, la naftalina che svapora dai vestiti.

(La ferita, 1)

Per quanto riguarda il ruolo del narratore, Consolo predilige la costruzione omodiegetica (la narrazione in prima persona). Tuttavia fra l’io narrante e l’io del personaggio intercorre una cesura che è di tempo, di vita e d’esperienza ormai consolidata, per cui il viaggio verso l’amaro privilegio di essere uomo è ripercorso da una posizione ancipite d’identificazione e di distacco. Da ciò la scelta della strutturazione ellettica della narrazione. La narrazione, infatti, è franta, procede con rapidi incontri di linee narrative, quasi a suggerire le vicende più che a raccontarle.

Ogni capitolo, infatti consta di brevi narrazioni che hanno uno sviluppo autonomo, per cui il lettore deve mentalmente ricomporre le tessere cesurate del mosaico, mettendo a frutto il gioco sotterraneo di convergenze rivelatrici, di rimandi intuitivi, di nessi scorciati che investono sia i temi che le immagini e i personaggi.

Essi vivono coralmemente una vicenda storica. Ciò che accade ad un personaggio tocca anche tutti gli altri. E qui Consolo, propone un tema narrativo che sarà ripreso in tutta la sua successiva produzione soprattutto nel *Sorriso dell’ignoto marinaio* ed in *Nottetempo casa per casa*: la storia accade nella coscienza collettiva, essa è storia di un popolo.

Tuttavia l'evento storico in sé e la sua narrazione rimangono fuori del testo. A Consolo interessa narrare i risvolti, le conseguenze di un evento storico.

La sperimentazione linguistica non costituisce l'unica e rilevante novità narrativa di Consolo. I suoi romanzi, compresa *La ferita dell'aprile*, inglobano differenti generi narrativi, differenti punti di vista narrativi, ma soprattutto la presenza di un caos esistenziale, quasi una irrazionalità diffusa, ma controllata, che attraversa la narrazione e tocca i personaggi, perennemente sopraffatti da una realtà sempre più "forte". In questi episodi l'elemento fantastico domina la narrazione come per esempio quando nella *Ferita d'Aprile* una vecchia arretra una tempesta marina o la figura di Frate Nunzio all'interno del *Sorriso*, a quella di Allister Crowley ed ai suoi riti satanici in *Nottetempo, casa per casa*. Tali presenze, apparentemente fuori luogo, sono l'estremo limite di un pensiero, che stenta a divenir razionale, sequenziale, privilegiando un unico punto di vista. Al contrario la narrativa di Consolo è caleidoscopica. I punti di vista sono tanti e tutti rilevanti per la conoscenza di una realtà non più presentabile in maniera univoca e determinata, ma sempre in atto di compiersi. In altre parole, i romanzi di Consolo sono quasi sempre dei romanzi incompiuti, ove ad una monoliticità iniziale dei personaggi, si contrappone una conclusione narrativa in cui il personaggio principale, basti pensare ad esempio a Enrico Pirajino in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, è presentato attraverso una moltitudine di identità che finiscono per diventare tanti punti di vista, se si vuole tante ideologie, di una realtà mai completamente rappresentabile.

1.4. Dalla *Ferita* al *Sorriso*. Elaborazioni teoriche e rimandi letterari.

Il sorriso dell'ignoto marinaio coincide con il trasferimento a Milano di Consolo, evento decisivo per la sua attività letteraria come egli stesso ha più volte ribadito. Lo scrittore segue con interesse il dibattito culturale che allora imperversava sulle riviste letterarie, in particolar modo *Il menabò* diretta da Vittorini e Calvino e *Alfabeta*. Mostra considerevole attenzione alle tematiche letterarie comuni al Gruppo 47 che si era sviluppato in Germania e in cui figuravano tra gli altri: Hans M. Enzensberger, Alexander Gluge e Uve Johnson, per citare solo i più noti.

Ed è proprio un articolo di Enzensberger, pubblicato sul numero 9 del *Menabò*, dal titolo *Letteratura come storiografia* che ci permette di riflettere sul rapporto tra storia e letteratura centrale a tutta la produzione narrativa di Consolo. L'articolo di Enzensberger mette a confronto una pagina dello storico, Golo Mann, con quella di uno scrittore, Doblin. Entrambe si riferiscono alla crisi socio-economica dei tardi anni venti in Germania. Enzensberger osserva come tra la rappresentazione dello storico e quella dello scrittore intercorrano differenze di tipo gnoseologico. Lo storico è preso dalla prospettiva oggettiva e nella sua rappresentazione la storia viene mostrata come priva di soggetto: gli uomini compaiono solo come figure accessorie, come massa oscura nel fondo del quadro. Lo scrittore, invece, si concentra sulla rappresentazione soggettiva, cercando il dettaglio che permette di indagare la dimensione psichica ed esistenziale dei personaggi.

La scelta di una prospettiva oggettiva comporta la rimozione della microstoria, della micronarrazione. Il concetto di narrazione oggettiva, di certo non può rispondere alla domanda: "Come sono andate le cose, per un certo gruppo sociale?". La narrazione oggettiva, si concentra sempre e soltanto sul generale, sulla domanda: "Come sono andate le cose?". La narrazione oggettiva, vuole essere scientifica. In altre parole, tende a porsi come l'idea di una storia in sé, che esclude la microstoria, le tribolazioni esistenziali di coloro che non partecipano alle grandi decisioni. Una tale scelta di campo, ha per diretta conseguenza una narrazione che riproduce la versione espressa dalle forze dirigenti. La narrazione oggettiva, in altre parole, comporta l'arrendersi alla prospettiva del potere, che è quella che si manifesta attraverso una lingua che nasconde chi parla.

Viceversa, il fine del lavoro letterario perseguito da Consolo, nel *Sorriso* in modo particolare, è stato quello di far emergere dagli archivi della storia, vicende umane, storiche, ritenute marginali. E' ovvio che la lingua dei protagonisti "senza voce", si pone in netta contrapposizione alla lingua del potere. Quella cioè asettica e priva di "umanità", trasformata in istituzione dei regnanti isolani o dei burocrati di stato.

Enzensberger non si sofferma solo su questo aspetto della narrazione storica ma va al cuore di quella che è la relazione tra inventato e non inventato nel racconto storico, che in tedesco si esprime con due termini di diversa accezione semantica, cioè *Historia* e *Geschichte*. Tale differenza ricorre anche nella lingua italiana, ove termini quali "storia", "cronaca di un evento storico", "narrazione fittizia" spesso vengono usati in modo interscambiabile.

Si pone dunque il problema di un riconoscimento di tale indeterminatezza semantica. Essa rivela che la coscienza che noi abbiamo della storia è pur sempre qualcosa che si stabilisce soggettivamente e che quindi potrebbe non corrispondere al vero. Il problema risiede dunque nella genesi della coscienza storica in che modo si sviluppa una relazione con il passato ed in quale modo interpretare questo insieme di fatti, cifre, e come interpretare il significato, recondito o palese, che essi rappresentano? Innanzitutto una relazione con il passato si sviluppa attraverso documenti e monumenti testimoni principali del nostro rapporto con la storia. Entrambi rimandano alla registrazione di fatti e cifre. Sono prodotti da qualcuno per qualcuno. In particolar modo un documento, legale, implica sempre una restrizione o una esclusione di coloro che non devono beneficiare di una legge. Vi è dunque una parzialità del documento che può essere recuperata solo cercandola nei luoghi simboli del potere, le carceri e i palazzi dei regnanti, governatori. Dunque la storia che vien fuori dai documenti dei gruppi subalterni è necessariamente disgregata ed episodica. La sua ricostruzione richiede un vasto raccoglimento di dati e materiale.

Per quanto riguarda l'interpretazione palese o recondita che i fatti e gli eventi rappresentano, essa non può che essere univoca. Vale a dire, ogni rappresentazione di fatti ed eventi che implicano una relazione con il passato, in particolar modo quando ci riferiamo ad i "senza voce" o "subalterni", implica un bisogno arcano di libertà che è parte della ontologia delle classi subalterne.

Ritroviamo tale necessità anche all'interno del processo narrativo quando si racconta un fatto reale o immaginario, perché si vuole mostrare che le azioni che

muovono i personaggi mirano al perseguimento di un ideale di Libertá, intesa come creazione di un mondo in cui non vengano riprodotte le situazioni di dominio e di potere. Una risoluzione di una tale ricerca puo'essere tragica, comica o realistica. Se ogni narrazione, orale o scritta, muove verso questo reale mutamento, la sua struttura va ricercata nella stessa capacità affabulatoria individuale e umana. Probabilmente la struttura di base di tale precomprensione si forma nell'esperienza della storia della propria vita individuale, sul modello del ricordo,ovverosia di una registrazione di eventi succedutisi in un arco temporale limitato.

Ma su cosa si fonda la comprensione della storia? O per dirla diversamente, come interpretiamo dei fatti storici? La comprensione di un evento storico avviene sempre mediante una sovrapposizione tra una narrazione già nota e l'evento che si intende narrare.

In altre parole, la narrazione storica diviene l'esplicitazione di una narrazione mitica, che tuttavia rimane sempre inscritta all'interno della narrazione stessa. E quindi da queste premesse é possibile comprendere la proiezione della storia nel passato piú lontano. Essa e'dunque inficiata da miti, favole che chiaramente precedono la creazione della rappresentazione storica, indotta da una scienza della storia.

Il passaggio mito-storia, é centrale nell'opera letteraria di Consolo e nel *Sorriso* in particolare. Cio' che separa la narrazione mitica dalla narrazione storica é la temporalità. Essa agisce come fattore di mutamento individuale e collettivo all'interno della narrazione stessa: solo attraverso di essa il testo rivela la sua verità'.

Nella seconda parte dell'articolo Enzensberger si sofferma sul lavoro di uno scrittore tedesco Arno Schmidt ed anche qui le sue riflessioni sono utilizzabili per una valutazione del lavoro di Consolo. Schmidt, secondo Enzensberger, rinuncia al grande panorama storico obiettivo, la sua prosa ignora la totalità; la sua prospettiva è invece estremamente soggettiva, le sue indagini storiografiche tendono a rivelare il microscopico. Anche nei lavori di Consolo mancano le grandi narrazioni e i testi sono come assemblati; raccontano tante piccole microstorie contengono tanti microlinguaggi, in assenza di un motivo narrativo unificante.

Il loro realizzarsi va al di là del semplice avvenimento, esse si irradiano nella coscienza delle persone che le vivono e subiscono modificandone la percezione del mondo e mutando un loro intimo modo di essere. Le catastrofi storiche si riproducono oltreché nella coscienza, soprattutto nella lingua dei protagonisti, attivi e passivi, della narrazione. Nell'opera di Consolo le catastrofi storiche procedono dall'unificazione italiana, origine di tutti i mali sociali e civili meridionali e dall'emigrazione dal Sud verso il Nord nel corso degli anni 1950-1970. Una storiografia che intendesse occuparsi di questi eventi, necessariamente incapperebbe in una grave mancanza: la omissione delle voci, delle idee di coloro che questi eventi li hanno vissuti. Allora si pone la necessità di guardare alla letteratura come modello di storiografia, per evitare l'aridità della cronaca e per dare una umanità a coloro ai quali è stata sottratta.

Ma, se la catastrofe storica è avvenuta frantumando una società e riproducendola nella coscienza e nella lingua di un popolo, perché Consolo vuole riproporcela? E quale progetto di rigenerazione o riscrittura sottende la sua narrativa? A queste due complesse domande cercheremo di rispondere nel capitolo successivo.

Passaggi di una intervista effettuata a Vincenzo Consolo a Milano, il 15 giugno 2000.

D. Lei è arrivato a Milano, diversi anni dopo aver pubblicato *La ferita dell'aprile*. Dopo l'arrivo a Milano, Lei ha più volte dichiarato, Le mancava la memoria storica di questa città. Però possedeva una forte impalcatura narrativa. Nonostante ciò ha impiegato circa sette anni, per arrivare al suo secondo romanzo, uscito nel 1976. Durante questo periodo quali autori italiani e non ha letto?

R. Naturalmente avevo il mio bagaglio culturale, perché è chiaro che dopo il primo libro di formazione, c'è come una sorte di vuoto che si crea intorno a noi, perché ci siamo liberati di tutta la memoria. Ed è il primo libro, l'unico libro che ho narrato in prima persona, poi la prima persona l'ho per sempre abbandonata perché non mi interessa la prima persona, mi interessa la terza persona. Ma, avevo appunto questa mia conoscenza della tradizione letteraria siciliana, ma avevo anche uno sguardo su quello che si era svolto in Europa e naturalmente oltre Europa. Naturalmente mi ero nutrito degli scrittori americani, degli scrittori francesi. Ma quando sono arrivato a Milano, questo lungo silenzio che c'è stato fra il primo ed il secondo libro, è dovuto al fatto, appunto, di trovare la mia collocazione giusta, nella mia vicenda letteraria, ma anche cercare di capire quale era il momento storico in cui stavo vivendo. E c'era stata anche una storia personale dello sradicamento, da un luogo ed innestarsi in un altro luogo, in un luogo che tu non conosci di cui non hai memoria. E per me il

passaggio dalla Sicilia a Milano, è stato un passaggio assolutamente importante, perché mi sono trovato in un momento acuto della storia.

Che era appunto il '68, il trasferimento in una città non contadina, una città industriale, che aveva dietro la storia dell'illuminismo, la storia operaia, che aveva avuto un autore come Manzoni, che aveva avuto gli scapigliati. Quindi tutto questo mi doveva servire per far lievitare, quelli che sarebbero stati i temi del secondo libro. E anche quello che si svolgeva allora in Europa. I temi culturali che allora si dibattevano sulle riviste letterarie, sui libri. In quegli anni mi ha molto influenzato, la rivista *Il menabò*, diretta da Vittorini e Calvino. I temi che loro agitavano su letteratura ed industria, ma anche su quelle che erano le tematiche del Gruppo 47, quello di Enzensberger, di Alexander Gluge, Uve Johnson ed altri. Essi avevano ipotizzato la necessità di non rimuovere. In Germania, c'era stata questa voglia di rimozione della grande colpa. Di quello che era successo durante la seconda guerra mondiale, con i campi di sterminio, etc... Quindi questi intellettuali propugnavano un tipo di letteratura che fosse insistenza sulla memoria, per non far rimuovere questa grande colpa. Quindi la letteratura come storiografia. Quindi mi ha intricato molto oltre che le teorie di Enzensberger, i romanzi di Gluge, soprattutto un libro che si chiamava *Biografie*, ed un altro che si chiamava *Radiografia di una disfatta*. Dove c'era questa verità della colpa che era portata in primo piano e diciamo che lo spazio dell'invenzione era ridotto al minimo. Dove tutto, naturalmente, non era restituito storiograficamente, ma era restituito narrativamente. Queste lezioni qui, mi sono servite anche per impostare il mio discorso. In Italia, non c'era la grande colpa. C'era stato il Fascismo, almeno c'erano delle colpe minori che in Germania. Però c'è comunque e sempre, nei momenti di crisi, il bisogno di dimenticare.

Questo nostro tempo, e' un tempo di cancellazione di memoria e quindi in me si sente sempre di piu' l'esigenza dell'insistere sulla memoria. Insistere sulla memoria significa anche insistere sulla letteratura, perché la letteratura é memoria.

1.5 La fortuna critica del *Sorriso* in Italia, in particolare il suo impatto sui primi recensori.

Pubblicato nel giugno del 1976, quindi in un periodo dell'anno non favorevole all'inserimento del testo nelle liste dei vari premi letterari nazionali, pubblicato così quasi con la velata intenzione di porsi al margine dell'industria culturale italiana, // *Sorriso* immediatamente riscosse una intensa attenzione da parte dei critici italiani più attenti. Elemento comune dei primi recensori fu l'attenzione riversata sulla sperimentazione linguistica, seguita dai riferimenti autoriali vicini alla produzione di Consolo, almeno quelli apparentemente più percepibili alla lettura del testo.

Nel considerare il giudizio dei primi recensori del testo di Consolo, mi concentrerò in particolar modo sugli articoli - recensioni di tre critici, che in maggior misura recepirono alcune istanze narrative di Consolo che tuttora possono essere considerate le direttive principali per uno studio complessivo. Gli articoli sono quelli di Antonio Debenedetti apparso sul "Corriere della Sera" del 27 giugno 1976, dal titolo *Una lingua morta, notturna, sensuale*, l'articolo di Giuliano Gramigna apparso su "Il Giorno" il 7 luglio 1976 dal titolo *Un barocco enciclopedico*, e l'introduzione alla ristampa del 1987 del *Sorriso* per la Mondadori di Cesare Segre, dal titolo *La costruzione a chiocciola*.

Il critico Antonio Debenedetti coglie nel *Sorriso* la complessa articolazione narrativa di Consolo, e ne parla nella seguente maniera:

“Tutto è di testa, tutto appare filtrato da uno strenuo esercizio letterario. Persino quel poco che persiste di sentimentale appartiene all'intelligenza. Sarebbe tuttavia ingiusto quanto arbitrario pensare a un libro senza passioni, a un prodotto d'alta ingegneria. Consolo insegue infatti i suoi personaggi, invischiati in una esotica dimensione insulare, con curiosità persino morbosa. Si vuole sensibile strumento dei loro ideali e dei loro umori risorgimentali. C'è piuttosto presente in ogni pagina una calcolata distanza, che vuol lasciar spazio alla ricerca del nuovo e dell'originale.” (Debenedetti).

La dimensione esotica ed insulare dei personaggi di Consolo, già presentata nel suo primo romanzo *La ferita dell'Aprile* (1963), è chiaramente notata da Debenedetti. In effetti le vicende del romanzo si svolgono esclusivamente in quello che allora era il regno delle Due Sicilie seppure un'area molto delimitata di essa, quella nord-occidentale. Tuttavia la narrativa di Consolo pone la Sicilia, ai margini del tempo, in una dimensione temporale in cui l'arcaicità dei luoghi e la contemporaneità dell'esistenza dei personaggi convivono e mutuamente assumono l'una i tratti dell'altra. Questa *limitazione geografica*, ha sempre pesato sui rapporti tra Consolo ed i suoi critici, i quali sovente hanno considerato la sua letteratura localistica, o addirittura estranea alla tradizione letteraria italiana, collocabile invece nella tradizione antropologica-animistica meridionale.

“La dimensione esotica”, segnalata da Debenedetti, non è la dimensione di un mondo magico e favolistico, tuttavia presente nell’opera di Consolo, ma è la dimensione della memoria, del recupero di un “lontano” universo” linguistico e spirituale, che non può non manifestarsi attraverso una minuziosa ed elaborata ricerca linguistica. Esso assume il significato di una ricreazione di mondi perduti. La ricerca linguistica di Consolo è pari ad uno scavo archeologico, portato avanti con l’intento di ridare al lettore una raffigurazione di un universo violato e tradito dalla Storia. E da questo lavoro di recupero memoriale che Consolo intende consegnarci una “testimonianza” di coloro ai quali è stata negata la parola per narrare la loro avventura umana. Essa viene recuperata come evocazione della memoria della civiltà materiale. Consolo stesso si è soffermato su questa peculiarità narrativa:

“Mi sono trovato, nella dimensione spaziale, in una situazione di confine, di passaggio; nella dimensione temporale, in un momento di profonda trasformazione, di radicale cambiamento: della fine del mondo contadino e della nascita di un altro mondo, di un’altra civiltà..... Parlo degli anni a cavallo tra il ’50 e ’70. C’era stato il grande esodo verso il Nord, i contadini avevano buttato via i loro oggetti, le loro memorie quindi avevano abdicato alla loro identità per potersi inserire nella civiltà urbana e industriale. Vittorini, proclamando diffidenza, giustamente, verso i dialetti, e soprattutto verso quelli meridionali, portatori di rassegnazione e conservazione, invitava linguisti e scrittori a studiare le nuove koine’, i nuovi linguaggi che si sarebbero formati dall’incontro dei

dialetti meridionali con quelli settentrionali. Nessuna koiné e' sorta, lo sappiamo, ma una superkoiné', una sopra-lingua, un nuovo italiano generato dal nuovo assetto economico e sociale e imposto dai media, quell'italiano tecnologico-aziendale che ha studiato e illustrato Pasolini... Trovandomi dunque nel momento del grande passaggio, ho sentito la necessità di conservare la memoria di quel mondo finito, trapassato." (Consolo, 1993,28)

Il recupero di una lingua e il mondo che essa veicola sono puntualizzati da Debenedetti quando aggiunge: "Consolo scrive in una lingua morta, come il latino o come il greco, lontanissima dal parlato. Una lingua notturna e sensuale, che molto concede alla poesia invece che alla esplicita comunicazione. Restia alla cronaca, essa serve anzitutto a dar plastico rilievo ai personaggi: a una loro esasperata unicità."

Ma l'elemento di recupero linguistico, importantissimo in tutta la produzione narrativa di Consolo, non è l'unico importante aspetto critico considerato da Debenedetti. Accanto ad esso è da collocarsi il risalto dato alla figura del protagonista Enrico Pirajno barone di Mandralisca, reale personaggio storico, vissuto dal 1809 al 1864:

"Quale perno dell'ingegnoso intreccio-che potremmo quasi considerare un antigattopardo della ragione contrapposto a quello lampedusiano percorso dalla remunerativa nostalgia del grande romanzo a tutto tondo-troviamo Enrico Pirajno di Mandralisca. I caratteri marcatamente sedentari di costui sono tanti e così espressi, che lasciano pensare a un'accorta e in contempo persino troppo

interessata lettura del Gadda ... Il personaggio rischierebbe d'affondare nel proprio laborioso isolamento, quasi un monstrum domestico, senza l'intervento dell'ideologia. Mandralisca viene infatti gestito dall'autore quale simbolo dell'individualismo aristocratico e della miopia accademica davanti al formarsi d'una cultura nazionalpopolare”.

L'accostamento del personaggio Mandralisca al principe Fabrizio del *Gattopardo* oltre ad aprire un interessante paragone narrativo sulle due figure ne introduce uno ancora più rilevante, molto dibattuto dai critici e dai letterati negli anni della stesura del *Sorriso*: il rapporto tra intellettuali e popolo. Questo è uno dei temi “canonici” della storia narrativa italiana, da Manzoni in poi gli autori italiani si sono trovati a dover affrontare e risolvere questo problema sociale, che diviene anche letterario. Cultura nazionalpopolare vagheggiata da Gramsci, ma che mai poté costituirsi anche a causa della poca ricettività degli intellettuali italiani, a forme di cultura popolare, senza sfociare nel populismo, in quanto essi raramente sono stati selezionati tra le classi meno abbienti. Gramsci si esprime nel seguente modo:

“Tutta la classe colta, con la sua attività intellettuale, è staccata dal popolo nazione, non perché il popolo nazione non abbia dimostrato e non dimostri di interessarsi a questa attività in tutti i suoi gradi, dai più infimi (romanzacci d'appendice) ai più elevati, tanto vero che ricerca i libri stranieri in proposito, ma perché l'elemento intellettuale indigeno è più straniero degli stranieri di fronte al popolo-nazione. La questione non è nata oggi: essa si è posta fin dalla fondazione

dello stato italiano, e la sua esistenza anteriore e' un documento per spiegare il ritardo della formazione politico-nazionale unitaria della penisola.... Anche la questione della lingua posta dal Manzoni riflette questo problema, il problema dell'unita' intellettuale e morale della nazione e dello Stato, ricercato nell'unita' della lingua.... "(Borghello, 157)

Unita' della lingua che nella visione di Gramsci, avrebbe dovuto portare ad una unita' del sentire tra intellettuali e popolo. Ma tale unita' e' impossibile, a causa della persistente divisione del mezzo linguistico tra popolo ed intellettuali. *Il Sorriso* e' anche, un romanzo che esplora questa mancata unificazione linguistica che si traduce nella impossibilita' di narrare e capire le ragioni ed il mondo di coloro che sono estranei a questo mezzo linguistico.

"Romanzo ideologico, dunque nel suo appello agli uomini di cultura perche' si facciano consapevoli delle responsabilita' che non possono non assumere. Per quanto riguarda, invece, il livello stilistico del testo, esso e' permeato da un linguaggio turgido, quasi mosso da una fame indiscriminata di cose, ma attento a selezionare e combinare accortamente materiali aulici e voci plebee, su un doppio registro di colorismo spregiudicato e di inquietudine pensosa: il gusto per il pastiche parodistico trascolora nell'accensione lirica, di fronte allo spettacolo d'una umanita' che profonde le sue risorse naturali in un brulichio vitale su cui spetta all'intelligenza colta intervenire, per scoprirne

il disegno e l'ordinamento a uno scopo, giungendo a mettere a fuoco la funzione reale di un siffatto progetto narrativo. Così il manierismo di Consolo diviene strumento per esaltare la funzione risolutiva della prassi sociale, sulle astrazioni dell'intelletto; ma la esaltazione si capovolge in una nuova conferma del valore degli artifici ed esperienze di laboratorio che consentono all'uomo di cultura di inserirsi nel flusso dell'esistenza collettiva, per modificarla. L'intellettuale Consolo porge il suo discorso, facile e difficile, agli intellettuali: non come un invito a rinnegare il proprio essere, ma a rimeditare la dialettica inerente alla loro attività". (L'Unità, 4 luglio, 1976).

Il passo riportato poc'anzi è di Vittorio Spinazzola che recensì il testo sull'"Unità". Lo studioso si sofferma su alcune peculiarità narrative del testo: il manierismo ed il ruolo sociale dell'intellettuale. Il manierismo (o narrazione barocca) rappresenterebbe per Spinazzola l'aspetto stilistico più rilevante della narrativa di Consolo. Spinazzola, individua nel manierismo di Consolo: "lo strumento per esaltare la funzione risolutiva della prassi sociale." Senza dubbio, questo è forse l'elemento precipuo narrativo di Consolo nella scelta del suo stile. Tuttavia ritengo che il ricorso al manierismo sia l'unica risorsa narrativa di Consolo per narrare i fatti storici di una Sicilia, che mai è pervenuta ad una razionalità borghese o ad una società civile compiuta. Essa, non si dà allo sguardo o alla ricostruzione razionale, ma ha bisogno di essere ricostruita ricomponendo tasselli narrativi di per sé distanti e inaccostabili ma che presiedono alla composizione di quel "retablo" costituito dalla Sicilia. Il manierismo diviene metafora di

una complessa ed articolata realtà sociale in cui vivono fianco a fianco, la superstizione, la magia, la razionalità ordinatrice dello scienziato e la cieca violenza dei senza voce. I miti di fondazione, Dedalo ed il labirinto, con gli arbitri della storia. Il manierismo di Consolo diviene scrittura storica totale, cioè narrazione capace di presentare una molteplicità di punti di vista e di voci che concorrono alla costituzione dell'evento storico. Consolo, negando, una univoca ed egemonica visione-scrittura storica, ci consegna una storia-multipla, multiforme che non si è ancora compiuta ma che è in lento e progressivo verso il suo compimento.

In questa successiva considerazione dei giudizi critici sul testo di Consolo, considererò l'aspetto linguistico che probabilmente trova la migliore risoluzione nell'articolo di Giuliano Gramigna dal titolo *Un barocco enciclopedico*. Il Gramigna colloca il testo nel filone culturale tipo di narrazione-documento, di *pamphlet* politico-sociale estrapolato da preziosi archivi, che ha avuto i suoi esempi massimi in Leonardo Sciascia – il titolo di richiamo è naturalmente, *Il consiglio d'Egitto*.

Dunque, romanzo storico che non ha una storia: semmai ha dei frammenti di storie. Il frammentato, lo sconnesso (deliberato s'intende) delle storie che concorrono al *Sorriso dell'ignoto marinaio*, dice implicitamente che la Storia non può essere realmente scritta per l'arbitrarietà del mezzo usato: essa non è altro che "una scrittura continua di privilegiati" è la scrittura, confessa il Mandralisca, "di noi cosiddetti illuminati" e dunque

“impostura”. La frammentarietà della narrazione, l’infusione di storie parallele, a volte apparentemente disgiunte dalla narrazione, come quella del terzo capitolo del “monaco romito”, i documenti legali posti a testimonianza della narrazione, come pure i “collages” narrativi mediante l’immissione di brani autoriali ad esempio quelli sullo sbarco dei garibaldini nell’isola tratti da Giuseppe Cesare Abba.

Quindi la critica partendo da questa costruzione a mosaico, a frammenti, recepisce uno dei messaggi di fondo del testo di Consolo, quello della impossibilità della scrittura (della Storia), sicuramente posta al centro del romanzo. Essa, come sottolinea lo stesso Consolo, nel testo, diviene impostura, falsa rappresentazione, di eventi visti e narrati da coloro che quella Storia non la fanno. E’ palese il rimando, alla storia dei gruppi sociali, subalterni, che come lo stesso Gramsci osservo` deve essere considerata a partire da altri criteri di costruzione. Dice Gramsci:

“...La storia dei gruppi sociali subalterni è necessariamente disgregata ed episodica. E’ indubbio che nell’attività storica di questi gruppi c’è la tendenza all’unificazione sia pure su piani provvisori, ma questa tendenza è continuamente spezzata dall’iniziativa dei gruppi dominanti, e pertanto può essere dimostrata solo a circolo storico compiuto, se essa si chiude con un successo. I gruppi subalterni subiscono sempre l’iniziativa dei gruppi dominanti, anche quando si ribellano ed insorgono: solo la vittoria “permanente” spezza, e non immediatamente la subordinazione. In realtà, anche quando paiono trionfanti, i gruppi subalterni sono solo in stato di difesa allarmata. Ogni traccia di

iniziativa autonoma da parte dei gruppi subalterni dovrebbe essere perciò di valore inestimabile per lo storico integrale. da ciò risulta che una tale storia non può essere trattata che per monografie e che ogni monografia domanda un cumulo molto grande di materiali spesso difficili da raccogliere....”(Gramsci 1971,2284)

Ma l'aspetto stilistico che ancora regge, a distanza di più di venti anni dalla pubblicazione, è la costruzione “barocca” del testo che nel giudizio dei critici, occupa una riflessione più estesa. Barocco, che si manifesta nella “forma”, nella costruzione a chiocciola del testo che attraversa l'intero romanzo: “sotto il segno della chiocciola si condensano più livelli: a chiocciola e l'architettura del carcere con cui si conclude il racconto, un'architettura dunque che riproduce “il vorticare” della storia; a chiocciola o a spirale e la lettura delle scritte che ne tempestano le pareti; ma il termine “chiocciola”, in cui si condensa tutta la passione del ricercatore del barone Mandralisca, la sua scienza, viene finalmente degradata a esprimere l'astrazione degli “ideali” di fronte alla spinta concreta della rivolta popolana: una lumaca!. Alla chiusura del romanzo, la figura fisica, il simbolo, la struttura linguistica e narrativa, coincidono con un effetto intenso e felice.

La predominanza di una figura geometrica, la chiocciola, la spirale, con i suoi rimandi estetici e letterari segnerà più marcatamente di altre analisi critiche, la pubblicazione del romanzo di Consolo.

Tuttavia il critico letterario che più di altri ha seguito questa traccia critico-letteraria, scrivendo uno dei saggi più lucidi e meglio articolati sul testo di Consolo è stato Cesare Segre: in un articolo-saggio del 1987, che è posto a prefazione della ristampa del *Sorriso* da Mondadori. L'analisi critica di Cesare Segre prende avvio il paragone del *Sorriso*

con *Il gattopardo*. Dice Segre: “Consolo riprende dal Gattopardo solo lo spunto di un romanzo sulla Sicilia ai tempi dello sbarco di Garibaldi, con al centro un aristocratico (Fabrizio principe di Salina o Enrico Pirajno barone di Mandralisca), che, essendo pure un intellettuale (astronomo nel primo caso, naturalista nel secondo), è particolarmente portato a riflettere sui cambiamenti e a giudicare con qualche distacco, senza venir meno allo stile e alla sprezzatura della sua casta. Mentre Lampedusa opera per accostamento e contrasto, anche generazionale. Consolo istituisce invece una dialettica”. (Segre, 78)

Segre, analizzando il testo di Consolo, lo colloca all'interno del dibattito critico-letterario affrontato proprio negli anni della pubblicazione del *Sorriso* quello del mito risorgimentale rivelatosi come una rivoluzione mancata.

“Consolo ha fatto lo sforzo di portarci non solo in mezzo ai borghesi e agli aristocratici illuminati, personaggi di “stampe del Risorgimento” che adesso si guardano con tenerezza, magari con simpatia senza alcuna tentazione agiografica, ma anche ai braccianti, ai reietti e agli improvvisati capipopolo tra i quali, oltre al bisogno primordiale di vendetta e di rivalsa, circolava qualche concetto, più o meno elaborato, di giustizia collettiva e di palingenesi sociale”. (Segre, 79)

La presenza dei “reietti” o senza voce, come ama definirli Consolo, è un tema narrativo che Segre individua nel dibattito ideologico-letterario in circolazione intorno al 1968- infatti bisogna ricordare che Consolo inizia *Il Sorriso* nel 1969. Quindi il tema che

collega i rapporti sociali e quelli linguistici: nel senso che gli oppressi lo sono anche perché estranei al mezzo linguistico usato negli strati acculturati: perciò non possono esprimere le proprie ragioni, e nemmeno le proprie speranze e la propria disperazione. Cesare Segre coglie in pieno l'innovazione linguistica e ideologica del testo di Consolo, successivamente nel corso dell'articolo-prefazione questa soluzione narrativa e linguistica è considerata nei confronti della scrittura della Storia. Essa è una "scrittura continua di privilegiati". Le istituzioni, le dichiarazioni agli atti, le testimonianze sono la deformazione, a opera di scriventi più o meno colti, dei discorsi d'individui che hanno altri sentimenti, altri codici, altri modi d'espressione. Mandralisca, illuministicamente, si augura che in futuro i figli dei popolani di Cefalù, grazie alle scuole che lascerà in dono alla città, siano in grado di scrivere da soli la loro storia, senza i "fregi" svolazzi, aeree spirali, labirinti di cui si compiacerrebbe, falsandola uno scriba.

Se la scrittura, a causa della traccia che lascia sulla pagina, rimanda alla metafora della chiocciola, metafora multipla che designa successivamente i privilegi della cultura, l'ingiustizia del potere, la proprietà come usurpazione. Lo schema eicoidale della chiocciola può servire per analizzare il romanzo, come ci autorizza a fare Consolo, citando all'inizio del capitolo ottavo una frase di Filippo Buonanni, da *Ricreatione dell'Occhio e della Mente nell'Osservatione delle Chiocciole* " ... sempre più vi accorgete, che Iddio, compreso sotto il vocabolo di Natura, in ogni suo lavoro Geometrizza, come dicean gli Antichi, onde possano con ugual fatica, e diletto nella semplice voluta d'una Chiocciola raffigurarsi i Pensieri."

Partendo dalla Chiocciola, dalla sua forma a spirale, Cesare Segre offre una sua proposta di lettura del testo.

La discesa e' anche linguistica: al sommo c'e' il linguaggio vivido e barocco dei primi capitoli: negli inferi (nono e ultimo capitolo) le scritte compendiarie dei prigionieri. La focalizzazione sull'aspetto strutturale figurativo, da parte di Cesare Segre, non tralascia l'aspetto linguistico, infatti Segre mette in rilievo che:

"La riuscita miscela di siciliano ed italiano ha in sé qualcosa di prezioso. Da far pensare a tutto il barocco di cui le descrizioni di esterni e interni sono necessariamente invase, o anche ai riflessi di mare e di mosaici che si mescolano in questo sbarco a Cefalú: "tutta la costa ancora si faceva a scaglia, palpitante, come le pietre d'oro dei mosaici del duomo, nei cieli, tra l'ali di pavone degli angeli alle vele, tra frasche di viti e palme ai costoloni, nei capelli fluenti del Pantocratore". (Segre, 83)

E veniamo adesso, dopo la rapida puntualizzazione dei momenti narrativi barocchi del testo. Il plurilinguismo e la plurivocità. Segre, individua nella plurivocità l'elemento narrativo prevalente rispetto al plurilinguismo. La plurivocità di Consolo, secondo Segre, risulta non tanto dalla frequenza e vivacità dei dialoghi, ..., quanto dalle forme intermedie: discorsi indiretti liberi, monologhi interiori, narrazioni d'autore svolte parzialmente nel linguaggio dei personaggi. Un esempio straordinario delle variazioni nella plurivocità, dell'alternanza di tempi e di registri, e' fornito senza dubbio dal capitolo

terzo. Qui si nota l'alternanza tra scene di massa e scene animate solo dal frate, medievalmente posseduto dagli impulsi del sesso e della superstizione.

La collocazione letteraria fatta da Segre, accosta Consolo ad un altro grande romanziere plurivoco e *pasticheur* del nostro Novecento Gadda. Essi hanno in comune la voracità linguistica, la capacità di organizzare un'orchestra di voci con un risultato espressionistico.

C'è comunque una differenza sostanziale: la plurivocità di Gadda ha sempre una carica polemica. Gadda irride i rappresentanti della società di cui parla citando o deformando i loro ideologemi: piccola borghesia lombarda rampante, ceti impiegatizi d'epoca fascista, etc. Consolo realizza soprattutto un accostamento vivacissimo, di materiali fonici, lessicali, sintattici. Consolo intende attraverso questa paziente costruzione narrativa di far esplodere il linguaggio medio, spingendolo contemporaneamente verso i livelli più alti e quelli più bassi dello spazio linguistico. Il romanzo è un viaggio narrativo dal mito verso la storia. Uno studio sulla costruzione narrativa di Consolo non può non rimandare al concerto di voci messe in campo dall'autore. La lingua di Consolo diviene così un concerto di voci multiple della Sicilia: sintesi linguistica della Sicilia medievale e barocca, feudale e popolare, cittadina e contadina. La scelta da parte di Consolo di ricorrere a tali lingue ha un preciso significato narrativo che Consolo stesso ci chiarisce:

“Nella mia scrittura c’è uno slittare della prosa verso un ritmo poetico. Sento la necessità di far questo perché credo che la lingua della narrativa ha bisogno di risacralizzarsi (non solo, certo, attraverso l’espedito esterno del ritmo), di ritrovare dignità. La lingua oggi è talmente privata di identità, talmente appiattita, quotidianamente incenerita dai media, che è terribilmente difficile trovare una lingua per narrare. D’altra parte in Italia non c’è una grande tradizione di lingua narrativa. La nostra vera tradizione è quella dei poemi narrativi, popolari o aulici come *l’Orlando furioso* e la *Gerusalemme Liberata*. Gli scrittori italiani hanno dovuto sempre andare all’estero per poter scrivere in prosa, da Manzoni a Calvino, a Sciascia, mutuare cioè la loro dalla prosa francese o adottare una sorta di koine funzionale di tipo transnazionale come Pirandello o Moravia. Penso che quando uno scrittore ha scoperto qualcosa di nuovo, di importante e ha urgenza di comunicarlo, allora la lingua diventa strumento del messaggio. Pirandello ha fatto questo...” (Consolo, 1993)

La fortuna critica di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fuori d'Italia.

La letteratura italiana contemporanea nel corso di questo secolo ha goduto fuori dai confini nazionali di un largo successo di pubblico, certamente superiore alla fruibilità media dei suoi contenuti. Calvino, Eco e Tomasi di Lampedusa hanno raggiunto un successo di pubblico a causa della loro maggiore accessibilità letteraria. Ciò non vale necessariamente per altri scrittori, in particolar modo per i *siciliani*, quegli scrittori siciliani di nascita che hanno eletto la Sicilia e le cose siciliane a loro materia letteraria. Vincenzo Consolo, risulta essere uno di questi narratori, fortemente ancorato con la sua narrativa al pianeta Sicilia. La sua prosa risente di un localismo linguistico, il dialetto gallo-romanzo, di San Fratello, difficilmente traducibile in un altro idioma. Ma questa particolarità dialettale non è l'unica difficoltà di molti testi di Consolo. Nel caso poi del *Sorriso*, esso è denso di storia nazionale e di storia locale, per cui una lettura partecipativa del testo, da parte di uno straniero, richiede necessariamente un rimando prefazionale alle vicende siciliane del periodo dell'unificazione. Non a caso la versione in lingua inglese del *Sorriso* con il titolo *The Smile of the Unknown Mariner* contiene una utilissima postfazione redatta dallo stesso Farrell.

Il traduttore inizia con l'inquadrare Consolo sulla scia di altri autori siciliani che lasciarono la Sicilia pur continuando a relazionarsi narrativamente ad essa, come

Giovanni Verga, Vitaliano Brancati ed Elio Vittorini. Consolo, come giustamente evidenziato da Farrell, pur trasferendosi a Milano in un periodo durante il quale la narrativa italiana si cimentava con il neo-realismo, opta per la descrizione dell'esperienza dei contadini siciliani durante l'unità d'Italia, attraverso un genere di scrittura "sociologica" che tende a illuminare le relazioni ed i contrasti sociali durante un preciso periodo storico siciliano ed italiano. Farrell giustamente colloca il testo di Consolo sulla scia di altri autori siciliani che hanno scritto sul tema dell'unificazione quali Verga nella novella *Libertà*, De Roberto in *I Viceré*, Pirandello in *I vecchi e I giovani*, Leonardo Sciascia in *Il quarantotto*. Dunque romanzo storico costruito con personaggi storici reali perfettamente calati nel proprio tempo tali da apparire inseparabili da esso. Ma il romanzo di Consolo, proprio in quanto romanzo storico canonico, ricorre alla presenza della metafora. Il rimando a Manzoni è evidente, laddove il Seicento costituisce una schermatura metaforica per leggere l'Italia del tempo, che sembra eterna ed inestinguibile. La postfazione di Joseph Farrell, muovendo dal tema sociologico-storico del testo di Consolo, ed attraverso rimandi teorici allo studio di Lukacs sul *Romanzo storico*, tende a relazionare il testo con i temi narrativi al momento della produzione del testo.

Al pari del Manzoni, Consolo, continua Farrell, attraverso la narrazione metaforica del *Sorriso* vuole illuminare l'Italia del presente. L'Italia degli anni della composizione del testo, in cui fervente era il dibattito sul ruolo dell'impegno civile degli intellettuali e sul ruolo dell'ironia e della ragione trattati da un differente punto di vista linguistico e strutturale. Gli artifici narrativi appena menzionati oculatamente individuati da Farrell

designano Consolo quale autore che fa confluire nella sua narrativa due tendenze: una moderna e tradizionale e l'altra postmoderna. Questa componente postmoderna di Consolo, non è stata molto considerata dalla critica italiana, che si è sforzata di collocare *Il sorriso*, sulla scia dei romanzi storici italiani e dei narratori italiani contemporanei.

Storia, invenzione e memoria sono le maggiori componenti narrative di Consolo, ma la componente predominante è sicuramente la memoria. Memoria intesa come capacità di conservare una lingua che non godeva di una dignità scritta, di memoria. Una lingua che tende ad ispirarsi alla poesia quindi lontana dalla immediata fruizione.

Un altro motivo letterario acutamente individuato da Farrell è quello del pastiche letterario e del ricorso a forti immagini narrative, quasi una successione di piccoli ritratti. Farrell osserva come Consolo dia l'impressione di scrivere in una biblioteca o galleria. L'enigmatico ritratto d'ignoto di Antonello da Messina, posto a titolo del testo, assurge a motivo di rappresentazione di una razionalità sociale ed un equilibrio esistenziale, e la metafora della chiocciola-labirinto, sono i due motivi narrativi entro i quali il romanzo si svolge, al pari di ragione e follia, individualità e collettività.

Per quanto riguarda invece la ricezione e traduzione del *Sorriso* in altri idiomi, le cose stanno diversamente. Il romanzo fu tradotto in spagnolo nel 1981 da Esther Benitez e recensito da Jesús Fuentes Ródenas su *La Verdad* nell'agosto del 1981, l'autore si concentra sul "sovraccarico lessicale", sul marcato tono arcaizzante e ottocentesco.

Tuttavia questo non è l'unico aspetto rilevato dal critico che si sofferma anche sulla grossa infusione nel testo di una conoscenza naturalistica, scientifica, storica e perfino letteraria. Questa archiviazione diviene quasi un salvataggio di nomi ed oggetti altrimenti andati perduti. La lunga recensione sul *Pueblo* di Leopoldo Alzancot dell'ottobre del 1981 si focalizza sulla ricerca di affinità narrativa del *Sorriso* con altri testi storici. *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, è uno dei testi presi a paragone, tuttavia continua Alzancot:

“Le differenze fra i due romanzi, invece, sono profonde per quel che riguarda l'interpretazione che gli autori fanno di questo avvenimento: mentre Tomasi di Lampedusa vede in esso una manifestazione del carattere necessario delle strutture del dominio, a loro volta triste conseguenza della condizione decaduta della Sicilia, Consolo ritiene che il fenomeno non poteva essere evitato, dato le condizioni obiettive dell'epoca, ma si sarebbe potuto sbloccare se gli intellettuali del momento avessero adottato, di fronte ad esso, la giusta posizione: si trattava di mostrare che l'unità d'Italia rappresentava solo un momento dialettico di un processo storico la cui fine richiedeva un trionfo assoluto della giustizia civile, e denunciare l'impostura del fatto che gli interessi di coloro che avevano trionfato con la disfatta dei Borboni erano identici a quelli delle classi perdenti.” Questa analogia storico-narrativa tra i due romanzi si estende nel corso di tutta la recensione di Alzancot. Rileviamo però anche un altro ed interessante motivo quello stilistico-narrativo:

“Consolo interrompe l'andamento della narrazione con lunghe enumerazioni descrittive, che provocano nel lettore la sensazione che gli oggetti, gli elementi del mondo dominano l'uomo: che gli uomini e le donne che integrano questo

popolo oppresso vivano fuori dal tempo, dalla Storia, in un presente mitico del quale riescono a liberarsi mediante fugaci barlumi di un passato molto remoto (evocazione di Federico II di Svevia, turbamento davanti alle quattro statue romane che una chiatta trasporta) o per mezzo del dolore e della morte.”

E' questa una interessante ed acuta visione critico-antropologica che troviamo in tutta la narrativa di Consolo, una ansiosa ricerca di un passato remoto nobile, posto a guardia, a memoria, di un presente che è degrado morale. Ma ai momenti di “risveglio” dal torpore sociale ed esistenziale, mediante le lezioni della storia, fa da contrappunto una situazione sociale “siciliana”. Una condizione che accomuna nella narrazione natura e storia, processi biologici e processi storico-sociali. Quasi a designare una improcastinabile ed irreversibile condizione umana che oscilla tra le costanti ed invadenti presenze della morte, della follia, della menzogna. Non a caso i motivi della morte della follia e della menzogna, nel testo di Consolo occupano un ruolo centrale.

Il tema della morte attraversa tutta la narrazione. A volte è considerata come decadenza storica, altre come reale decesso fisico. Vi è un costante precipitare, verso un fondo, un ipotetico centro, metaforica tomba funebre, delle cose e degli uomini, nel testo di Consolo. Ma e' nel capitolo dal titolo “*Le scritte*” che essa assurge ad un ruolo narrativo centrale, divenendo Storia, documento e testamento, presente storico e non narrazione mitica come era avvenuto nel corso dei precedenti capitoli. Ed è proprio dalla morte portata dai rivoltosi che Consolo costruisce la riflessione sulla storia e la fa narrare al

Mandralisca che nel corso della narrazione subisce una lunga metamorfosi caratteriale ed ideologica. Processo che non avviene nel testo posto a paragone con il *Sorriso: Il gattopardo*. La morte nel testo di Tomasi di Lampedusa è decadenza fisica, pochissime, minime, sono le sue rappresentazioni. Essa è vista come la scomparsa di un mondo, laddove nel *Sorriso* la morte rappresenta la comparsa di istanze ideologiche che la storia aveva occultato, in virtù di un proprio processo evolutivo, a detta del Mandralisca, insito nella mente di Dio.

Consideriamo ora l'articolo-recensione di *Peter Hainsworth* pubblicato nell'ottobre del 1988 in *The Times Literary Supplement*. L'articolo non è molto illuminante sulle peculiarità narrative ed artistiche del *Sorriso*. Peter Hainsworth avvia il suo resoconto critico dal "dogma di base" secondo il quale la storia della Sicilia è la storia di una immobilità tragica.

Invasioni, ribellioni, cambiamenti di governo possono essersi susseguiti l'un l'altro, ma le relazioni di potere, sono rimaste le stesse, mantenute dal caldo opprimente, dalla povertà, dall'egoismo, dal nichilismo condiviso: combinazione che sconfigge ogni sforzo positivo di comprensione razionale, per non dire di miglioramento. L'individuo è impotente, contano soltanto ruoli e maschere, ricorrenti ma enigmatici, decadenti e squallidi per la maggior parte, sebbene di tanto in tanto possano esserci epifanie di antiche divinità dall'aspetto ora bello ora terrificante.

La recensione di Hainsworth si focalizza maggiormente sugli aspetti socio storici della Sicilia, necessari a suo avviso a comprendere gli eventi narrativi del testo di Consolo.

Dopo l'esposizione delle vicende letterarie narrate dal testo, Hainsworth si sofferma sui graffiti, scritte murarie, che compaiono alla fine del testo:

“ I graffiti, sono presentati come se fossero iscrizioni dell'antichità o poesie incomplete ed evocano un'oppressione esistita per secoli, che ha suscitato ripetuti aneliti di un'impossibile libertà. Ogni tentativo di rivolta, di comprensione, di testimonianza è una ripetizione”.

Questo è certamente l'aspetto più interessante della critica di Hainsworth il nesso tra la lingua “antica” poetica delle iscrizioni, le ragioni storiche che hanno portato a tali iscrizioni e l'appartenenza sociale di tali iscrizioni. Quasi un linguaggio poetico di una nascente, ma in realtà morente, civiltà contadina che paradossalmente manifesta se stessa al momento della sua scomparsa, della morte. *Hainsworth* nel corso della sua recensione, manca di esplorare questa dimensione narrativa che avrebbe portato ad una migliore comprensione del testo nel mondo anglosassone, sgangiandolo dai vetusti pregiudizi romantici che affliggono tali studiosi di cose italiane. Successivamente *Hainsworth* coglie appieno una relazione narrativa tra Consolo e due autori, Leonardo Sciascia e Carlo Emilio Gadda che si collocano nell'orizzonte referenziale di Consolo. A Sciascia, Hainsworth rimanda per il modello investigativo della scrittura e a Gadda per l'uso del dialetto oltre a varie forme di italiano desueto e corrente orchestrate in maniera ingegnosa.

A conclusione della mia rassegna critica sulla recensione del *Sorriso* da parte della critica estera, vorrei menzionare l'articolo di *Hansjorg Graf*, pubblicato nel marzo del 1986 sulla *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. L'articolo si concentra sulla dimensione storico-

temporale del *Sorriso*. La regressione narrativa, secondo il Graf è una condizione necessaria per attuare lo scopo del testo di Consolo. Capire unicamente i Siciliani, poiché per essi l'unità nazionale è un concetto astratto mentre per il Mandralisca l'unico fatto concreto è la terra, che non deve più appartenere ai privilegiati.

I due mondi narrativi ed esistenziali che Consolo contrappone nel suo testo vengono inquadrati dal Graf per evidenziarne la loro contrapposizione rispetto alla violenza che arriva dall'esterno: quella della Storia.

Un altro motivo rilevante nella critica del Graf è quello della somiglianza del Ritratto con tutti i visi dei Siciliani. Nel Ritratto convergono tutti i visi dei Siciliani: il ribelle è identico al capo della polizia, clericali ed artisti, villani e nobili rappresentano il popolo di una isola che si può capire soltanto attraverso le sue contraddizioni.

Graf, successivamente, individua un possibile rimando narrativo di Consolo quello del testo di Elio Vittorini *La garibaldina* apparso nel 1956, quindi un ben chiaro rimando narrativo alla dimensione narrativa isolana. E della dimensione isolana dell'isola Graf si concentra sulla sua storia, ma soprattutto sulla trasformazione della storia nel presente. Questa trasformazione avviene mediante una combinazione di costruzione a mosaico del testo: *l'interrogatorio di tutti*. La costruzione combinatoria di Consolo, secondo Graf, porta ad una nuova cronologia rappresentata dalla misura siciliana del tempo. Questa affermazione, apparentemente criptica, la si può comprendere considerando proprio l'intera costruzione "a spirale" del testo rispetto ad i fatti storici. In altre parole, cercando di esplicitare senza violare il pensiero di Graf, il critico vede nel farsi della storia siciliana, una componente mitico-arcaica che entra nelle azioni degli

uomini. E' dunque necessario tener conto di questa componente, temporale, nella scrittura della storia.

Capitolo 2. Il ritratto

In un'intervista del 1993 raccolta nel volume *Fuga dall'Enna*, Consolo dichiara: "uno scrittore legge un quadro non in chiave scientifica bensì letteraria" (38). Uno scrittore alle prese con un quadro intende offrire una lettura del quadro non istituzionalizzata e non conforme alle interpretazioni dei critici d'arte. Ed è esattamente ciò che egli attua con il quadretto di Antonello da Messina conservato nel museo civico di Cefalù intitolato *Ritratto d'ignoto* che nella tradizione popolare è conosciuto come "Ritratto dell'ignoto marinaio". Consolo riprende questo contrasto di titoli facendone il titolo del suo romanzo attribuendo così una specifica identità all'ignoto volto del marinaio. Lo svelamento delle identità attribuibili al volto dell'ignoto marinaio contribuisce poi alla costruzione del significato del romanzo.

Un marinaio è un uomo abituato a non avere fissa dimora né una precisa e definita identità. E proprio sul gioco dell'indeterminatezza del volto dell'ignoto personaggio è costruita la narrazione di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. L'impossibilità di dare un nome al volto della persona raffigurata si lega alla difficoltà di narrare gli eventi generati dalla circolazione del quadro, dunque all'impossibilità di scriverne una storia univoca e vera che rappresenta poi un altro tema della narrazione. Il ritratto, finito in possesso del nobile

Mandalisca, ha la capacità di rassomigliare a diversi personaggi innescando un processo di identificazione che interroga alle fondamenta la singola identità di quanti si ritrovano di fronte ad esso.

Attraverso il *ritratto d'ignoto* il narratore interroga i protagonisti del romanzo- personaggi storici realmente esistiti- sul loro ruolo e sulle loro responsabilità di fronte alla Storia italiana del periodo preso in esame: il Risorgimento, e per estensione sul periodo della pubblicazione del romanzo: la metà degli anni settanta.

La scelta di Consolo fu avversata dal critico Roberto Longhi¹² che interpellato dallo scrittore sulla possibile identità conferita al ritratto d'ignoto esclama: "Questa storia del ritratto di Antonello che rappresenta un marinaio deve finire!" (Consolo,38). In effetti Longhi sosteneva la tesi che Antonello, come gli altri pittori di allora, non faceva quadri di genere, ma su commissione e si faceva ben pagare. Un marinaio, dunque non avrebbe mai potuto pagare Antonello. Quello effigiato lì era un ricco, un signore che agli occhi del ritrattista appariva sotto l'identità di un marinaio. Antonello da Messina nel ritrarre quell'uomo, volontariamente, attua una dissimulazione, un travestimento. In effetti un ritratto non cerca mai di riprodurre l'individuo che rappresenta come appare alle persone

¹² Nota su Antonello. Il critico Roberto Longhi (R.Longhi – Frammento siciliano, in *Paragone* 47,1953 ristampato in R. Longhi, *Opere Complete*, vol. VIII, I, Firenze, 1975), ha precisato con acutezza che: "Antonello non ritraeva pescatori, ma baroni sebbene amasse valersi di tipi siciliani e di popolo nei suoi quadri di religione". Il ritratto è collocabile tra il 1465 ed il 1470. E' ritenuto il più antico ed è certamente uno dei più celebri fra i ritratti a noi noti di Antonello. Antonello da Messina, seppur nato in Sicilia tra il 1425 ed il 1430, artisticamente si formò lontano dalla Sicilia: Napoli, Venezia, Olanda, Belgio, eppure alla Sicilia ed alle sue rappresentazioni sacre e non tornò spesso. La genesi del ritratto di Antonello è avvolta nel mistero. Secondo la tradizione proviene da Lipari, dove pare che fosse montato come sportello in un mobile di farmacia. E dove fu acquistato dal barone Enrico Pirajno di Mandalisca per la sua collezione e successivamente donato alla città di Cefalù. Ricordiamo che questo fatto è riportato nel primo capitolo del testo come Antefatto.

intorno a lui, bensì la soggettività dell'artista e la maniera in cui l'artista vede l'oggetto, perciò contribuisce notevolmente alla rappresentazione dell'oggetto viene rappresentato e dunque da come viene percepito da coloro che guardano il ritratto.

L'artista nel ritrarre una persona opera una alterazione dell'identità della persona stessa, se non altro a causa dell'impossibilità di riprodurre una copia simile all'originale. Dunque la somiglianza diretta tra ritratto e persona ritratta subisce un'alterazione, permettendo l'attribuzione di una ulteriore identità al personaggio ritratto.

Il ritratto per definizione opera una dissimulazione dell'identità del personaggio ritratto. Lo stesso avviene nel romanzo, dove una serie di personaggi, i protagonisti, mascherano la loro identità, che si rivela attraverso la somiglianza che essi condividono con il ritratto d'ignoto di Antonello.

L'affermazione del critico Longhi non era nuova a Consolo egli era ben consapevole dello statuto sociale del personaggio raffigurato nel ritratto e della sua creazione in funzione di un uso privato. Il ritratto, infatti doveva essere collocato in qualche collezione privata di un nobile del tempo. Consolo invece si proponeva di leggere un quadro attraverso l'ottica dello scrittore. In altre parole instaurare una dialettica con le componenti artistiche che permettono la creazione di un ritratto. Questo implica la naturale tendenza umana di pensare a se stessi, a se stessi in relazione ad altri ed agli altri in relazione a se stessi. Tutte queste tre componenti interpretative sono presenti nel romanzo, al punto che il significato del romanzo risiede proprio in una di

queste domande: quale ruolo assume la soggettività individuale rispetto alla pretesa oggettività dei fatti?

Pur sembrando facile da esplicarsi, Consolo non ha mai definito chiaramente i termini ed il significato della sua dichiarazione, per cui essa può essere parzialmente ricostruita attingendo da un lato alla storia della circolazione del ritratto all'interno del romanzo, dall'altro alla storia di Antonello. Ed è questa una delle peculiarità della scrittura di Consolo, quella di trasferire sulla pagina dipinti facendoli interagire con le vicende narrative. Un quadro viene frammentato nella sua compattezza ed unicità dallo scrittore e ricostruito sulla pagina attraverso una lunga sequenza di oggetti, apparentemente estranei alla narrazione, di personaggi, di giochi di luce che squarciano ambienti cupi nei quali alberga una assenza riempita dal pullulare di oggetti, animali ed uomini. Consolo, da un dipinto, estrae un oggetto e lo ricolloca all'interno di una narrazione che non è detto abbia una relazione diretta con l'oggetto, accentuandone la sua centralità all'interno di un universo di oggetti, scomparsi oppure dimenticati dalla nostra esperienza quotidiana, dalla storia. Consolo nella sua narrativa raccoglie e colleziona oggetti creando un museo immaginario entro cui si ritrova la storia di coloro che dalla Storia sono stati emarginati. Ai dimenticati dalla storia sono mancate le parole, per trascrivere la loro Storia, essa può essere ricostruita a posteriori attingendo da tutte quelle tracce, quadri, scritte memorialistiche, oggetti, che sono appartenuti o entrati in contatto con essi.

Intorno al piccolo ritratto si viene poi ad organizzare il significato del romanzo. La circolazione del dipinto nel testo agisce come fattore rilevatore di elementi della personalità dei protagonisti attraverso un lento processo maieutico che finisce per

confutare le bugie della storia, trasmessa e conosciuta attraverso il manoscritto, vale a dire la scrittura.

Nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* ci sono diversi riferimenti a quadri. Altri quadri nel *Sorriso* sono presenti al lettore, ma solo attraverso i loro titoli essi appaiono in determinati episodi col fine di condurre l'attenzione del lettore ad un possibile collegamento col soggetto di cui si racconta ed il significato del dipinto cui si fa riferimento.

Attraverso i quadri Consolo compone un affresco storico-morale del periodo risorgimentale (si tratta di otto anni, 1852-1860), riflettuto al medesimo tempo sulla storia a lui contemporanea, segnata dal compromesso storico e l'abdicazione degli intellettuali di sinistra alla loro funzione rivoluzionaria. Partendo dunque dal quadro, di cui il protagonista del romanzo, il barone Mandralisca, viene in possesso, Consolo scrive un romanzo che mentre si accinge alla fattualità storica (i personaggi sono realmente esistiti¹³ e gli eventi evocati storicamente verificabili) mina alla base ogni presupposizione su cui il romanzo storico tradizionale, da Manzoni a Lampedusa, si appoggia.

¹³ I due personaggi principali sono esistiti: **Enrico Pirajno di Mandralisca** (1809-64), erudito, archeologo, numismatico e naturalista di notevole livello, raccoglitore d'arte (la sua collezione costituisce ora il Museo Mandralisca di Cefalù, dove tra l'altro è conservato il ritratto d'ignoto di Antonello da Messina) e filantropo. Ebbe varie cariche civiche e si batté contro gli abusi feudali. Il suo interlocutore è **Giovanni Interdonato** (1810-1866), deputato anche lui alla Camera dei Comuni nel 1848. Esule a Parigi dopo il '48 fu Segretario di Stato per l'interno (1860) sotto la dittatura di Garibaldi, poi Consigliere alla Gran Corte Civile di Palermo. Nel 1865 fu nominato Senatore del Regno d'Italia. L'accostamento dei due (che certamente si conobbero) è accertamente operato. Mandralisca è un buon esponente dei borghesi e degli aristocratici illuminati a cui si devono i primi moti carbonari e mazziniani; Interdonato, democratico di sinistra e politico molto attivo, si trovò a giudicare in processo di appello, e assolse, per amnistia, i contadini ed i braccianti protagonisti della sanguinosa rivolta di Alcára Li Fusi del maggio 1860, di cui parla il romanzo.

Il titolo del romanzo mette in evidenza tanto il ritratto in sé quanto la sua caratteristica individualizzante, un sorriso ironico ed enigmatico, che lo rende attraente al protagonista-collezionista.

Il sorriso dell'ignoto personaggio ha un'altra qualità peculiare: è stato deformato da "due graffi a croce" ed è a causa di tale macchia che il barone viene ad impossessarsene. Il narratore ci racconta nell'Antefatto che il barone ritorna da Lipari al suo palazzo di Cefalù colla tavoletta del ritratto d'ignoto di Antonello da Messina che egli ha acquistato a Lipari da un certo speziale di nome Carnevale. Lo speziale avrebbe voluto liberarsene perché dava noia a sua figlia: "[Catena] irritata[...] dal sorriso insopportabile di quell'uomo" avrebbe preso il punteruolo che usava per ricamare, e in un momento di particolare malumore, l'avrebbe bucato "sul pizzo delle labbra," cioè, proprio nel bel mezzo di quell' "insopportabile" sorriso. Il personaggio Catena e la sua partecipazione alle vicende del romanzo occupano uno spazio minimo sebbene rilevante. Il quadro ritrae un uomo, un nobile o forse un mercante, che ha conseguito la sicurezza economica e culturale per tanto poteva permettersi di ironizzare sulla vita.

"L'uomo era in quella giusta età in cui la ragione, uscita salva dal naufragio della giovinezza, s'è fatta lama d'acciaio, che diverrà sempre più lucida e tagliente nell'uso ininterrotto. Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia, velo sublime d'aspro pudore con cui gli esseri intelligenti coprono la pietà"(20)

Il ritratto rappresenta, emblematicamente, l'uomo socratico, razionale, che utilizza l'ironia come difesa contro il dolore. Il suo è il volto di un uomo che ha trovato la sua collocazione nel mondo e che ha la maturità per guardare ad esso con distacco senza il rischio di perdersi nel labirinto dell'esistenza. E' un volto che rassomiglia tale e quale anche a quello del fidanzato sempre assente di Catena. Nel ritratto Catena vede anche Giovanni Interdonato noto rivoluzionario. La condizione psicologica ed emotiva di Catena viene accresciuta dalla presenza del quadro a cui assegna un significato che va ben oltre quello assegnatoli da Antonello da Messina che quattro secoli prima lo aveva dipinto.

Ma quali significati si possono attribuire a quell'enigmatico sorriso?

Quell'anonimo uomo che affaccia il suo sguardo sul mondo lo percepisce attraverso un *Sorriso*. Dunque colui che sorride lo fa rivolto a ciò che ha davanti: alla sua realtà. Il sorriso, allora, ha un valore di conoscenza del reale, in altre parole, il sorriso tende a sezionare la realtà, esso permette di guardarla attraverso le sue idiosincrasie e le sue mancanze. Quel sorriso intende anche ricordarci, della futilità del presente e della vacuità degli sforzi umani:

- "Barone, a chi sorride quello là? – indicando col dito il personaggio.
- Ai pazzi allegri come voi e come me, agli imbecilli!
- Rispose il Mandralisca".(21)

E il dialogo tra il goffo e saggio servo, Sasá, del barone Mandralisca e lo scienziato ormai resosi conto senza altra ombra di dubbio che il ritratto d'ignoto è opera di

Antonello da Messina. Il sorriso dell'ignoto personaggio è rivolto a coloro che vengono in contatto con esso. Esso interroga l'operato e l'identità di coloro che si pongono di fronte ad esso, facendo emergere la vacuità della loro esistenza. Il sorriso del ritratto d'ignoto apre una dimensione conoscitiva, prima preclusa, all'interno delle esistenze di coloro che vengono in contatto con esso. La dimensione conoscitiva indotta dal sorriso finisce per mostrare una vacuità nell'operato del personaggio. Al Mandralisca quell'enigmatico Sorriso ricorda l'inconsistenza ed il titanico impegno della sua ricerca di malacologo, dunque di scienziato di una branca del sapere totalmente inutile ai fini del progresso della civiltà umana.

Il Sorriso, estranea, seppur momentaneamente, dalla propria condizione o occupazione coloro che incrociano. Il suo sguardo apporta una ulteriore dimensione conoscitiva all'esperienza del soggetto. Lo sguardo ed il sorriso costituiscono due momenti di deviazione, umoristici, rispetto agli affanni quotidiani di coloro che li incrociano, ciò è possibile a causa della distanza, del distacco, che essi riescono a creare tra essi e l'attività esistenziale, il coinvolgimento nella quotidianità della esistenza, di quanti vengono in contatto con esso. Il ritratto d'ignoto interroga lo spettatore, ed i protagonisti della vicenda narrativa, sulla sua propria condizione umana, attivando un processo di autoconoscenza, identitario, che da una prima fase, il riconoscimento del Mandralisca del ritratto d'ignoto, viene a definirsi, nella seconda parte del testo, il capitolo sesto, anche attraverso l'identificazione tra l'autore, il narratore e il ritratto. E' palese che questa presa di posizione dell'autore rispetto al ritratto va considerata alla pari del messaggio veicolato dallo stesso ritratto. In altre parole, l'autore intende distaccarsi da ciò che sono gli affanni

della vita quotidiana . Ma essi quali sono? Nel caso del Mandralisca sono gli affanni dello scienziato preso dalla sua ricerca sulle lumache dell'isola. Una ricerca, unica, ma soprattutto bizzarra se vista in contropiede, rispetto agli eventi storici del tempo. Non a caso Giovanni Interdonato quando incontra il Mandralisca gli fa notare quel particolare esistenziale che già balenava nella mente dello scienziato:

“- E voi pensate, Mandralisca, che in questo momento siano tutti lì ad aspettare di sapere i fatti intimi e privati, delle scorze e delle bave, dei lumaconi siciliani?

- Non dico, non dico....- disse il Mandralisca un po' ferito. Ma io l'ho promesso, già da quindici anni, dal tempo della stampa della mia memoria sopra la malacologia delle Madonie...

- Ma Mandralisca, vi rendete conto di tutto quello che è successo in questi quindici anni e del momento che viviamo?

- Io non vi permetto!... - scattò il Mandralisca.

- E voi invece, barone, mi dovete permettere, perché non siete un *pazzo allegro*, un *imbecille* o calacàusi come la maggior parte degli eruditi e dei nobili siciliani.”(37-38).

L'interazione dialogica tra i due personaggi chiave, Mandralisca e l'Interdonato, rivela appieno le contraddizioni di un'attività intellettuale distante dal momento storico, dalla pratica rivoluzionaria verso la quale l'Interdonato intenderebbe far approdare il Mandralisca. Posto in altri termini, il Mandralisca vive appieno la contraddizione di tanti intellettuali colti tra l'asettica ricerca scientifica e il bisogno di giustizia sociale, molto sentito, sia nel periodo in cui è ambientato il romanzo che nel periodo in cui fu scritto.

Questi due aspetti della vita sono inconciliabili come ben capisce il protagonista e il narratore anche se attraverso l'arte questa cesura può essere ricomposta, per mezzo dell'appropriazione di quei codici linguistici e culturali appartenenti a coloro che al momento non possiedono ancora questi codici di rappresentazione. L'arte, la scrittura la pittura, la scultura, divengono i mezzi di rappresentazione in possesso dell'intellettuale nel momento in cui cerca di accostarsi a coloro che sono stati negletti dalla Storia. Tale accostamento può avvenire solamente percorrendo quei sentieri linguistici e comunicativi non allineati con la società, e dunque si presentano come una utopia, un'alternativa alla società dominante.

L'arte dunque dà voce a ciò che la storia aveva messo a tacere oppure occultato. L'arte sembra ritrovare qui la verità fra le menzogne. Questa dichiarazione dello storico spagnolo Amerigo Castro è servita da base per la loro ricerca storico-artistica a studiosi di diverse discipline: da Panofski per la storia dell'arte a Carlo Ginzburg che ha individuato, espressamente per il primo Novecento, una stretta relazione tra il mutamento della forma della rappresentazione artistica e i paradigmi scientifici adottati durante gli anni da lui considerati. L'indagine storica di Carlo Ginzburg pur concentrandosi sulla storia dei subalterni si è focalizzata sulla produzione artistica non direttamente collegata alla scrittura. Ripercorrendo il cammino effettuato da Ginzburg possiamo pervenire a delle interessanti conclusioni per il nostro studio. Questa fusione di orizzonti narrativi, da un lato esiste un ritratto che muove la narrazione, informa la scrittura e determina il corso degli eventi spingendo il protagonista, Mandralisca, a rivedere la sua collocazione politica ed esistenziale, dall'altro lato esiste una necessità autoriale di scrivere un

romanzo storico che vada oltre la forma e i contenuti storici della tradizione dei romanzi storici italiani, includendo quel settore della popolazione nei confronti del quale vengono a cadere i propositi illuministici di avvicinare gli intellettuali alle masse per guidarne la loro emancipazione sociale. Mandralisca è consapevole di questo “scarto di voce e di persona”. In altre parole l'impossibilità di andare verso le masse, lo spinge a ripiegare su stesso, a demandare l'emancipazione sociale dei popolani e alla loro ipotetica capacità di autoemanciparsi. Questa presa di distanza ideologica e narrativa si risolve all'interno del testo in una sovrapposizione di voci, quella autoriale e quella narrativa, la quale oltre ad essere il risultato di risoluzione ideologica, è messa in moto dal processo di autoriflessione che l'esperienza estetica, il contatto con il ritratto d'ignoto, genera nei principali protagonisti della narrazione.

Si stabilisce, dunque, una interazione quadro- scrittura, che percorrerà l'intero sviluppo narrativo. L'immagine diviene una presenza all'interno della narrazione che permette la costruzione di un rapporto dialogico sia tra i personaggi che si ritrovano a venire in contatto con essa, ma soprattutto tra essa stessa e la scrittura, incapace di pervenire alla oggettività dei fatti e della narrazione.

In *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è proprio la scrittura ad essere messa sotto inchiesta da Consolo. Essa veicola una falsa rappresentazione della realtà, in quanto diviene un artificio retorico che rappresenta una realtà già pregiudizialmente costituita nella mente dell'autore, o dello storico. Paradossalmente l'immagine può arginare la falsa rappresentazione della scrittura. Attraverso l'esperienza estetica l'opera si risolve in una esperienza dialogica, attraverso l'opera d'arte è possibile pervenire a una verità più

profonda con se stessi relativamente alla cornice storica e sociale in cui questa esperienza prende corpo. L'arte permette una conoscenza della realtà più vera, meno inquinata dalla natura ideologica della scrittura. La scrittura attraverso l'impostura che reca in sé, perché scarto di voce e di persona, altera la realtà, altera i fatti, falsifica la Storia. Ecco come il narratore affronta questo nodo teorico nel testo:

“ E cos'è stata la storia- scrive il Mandralisca all'Interdonato- sin qui, egregio amico? Una scrittura continua di privilegiati. A codesta riflessione sono giunto dopo aver assistito ai noti fatti....ed è impostura mai sempre la scrittura di noi cosiddetti illuminati, maggiore forse di quella degli ottusi e oscurati da'privilegi loro e passion di casta...”(Consolo,1992,97)

Il Sorriso è anche questo, un testo che racconta, o meglio riscrive eventi storici, diffidando della scrittura quale mezzo espressivo per raccontare la storia.

La riflessione di R.S. Dombroski¹⁴, ci fornisce una valida definizione su cos'è *Il Sorriso dell'ignoto marinaio* e sulla sua costituzione testuale:

“[Consolo] constructs a plotless picture of a character of whom he is neither historian nor ideologue, but only narrator, that is inventor or re-creator. The regressive nature of things that speak for themselves (epic memory) is the

¹⁴ Dombroski in *Re-writing Sicily: Postmodern Perspective*, in Jane Schneider- *Italy's Southern Question: Orientalism in One Country*- Oxford, New York:Berg,1998.

diametrical opposite of rationalist and scientific historiography. The narrator can only invent history in fragments that take the form of the voices silenced by official historiography. These fragments compose the work's collective, epic memory, they are uttered in a host of registers (lyrical, documentary, dialectal, diaristic, comic, erudite) so varied that the reader can not in any way reduce them (this history) to a controlling idea (for instance, the dialectic of oppressed and oppressors [Manzoni] or the story of offended humanity [Vittorini]). Put differently, the reader is denied access to a totalizing narrative with which he/she may identify. With the multiplicity of different local narratives, we become imbricated in the same historical predicament as the narrator and the narrator and the character. All we learn is the existence of otherness in its myriad of forms. We also know that there is no single position which would eventually absorb all the others, although the moral and political signal underlying the narrative strategy cannot escape us. The lesson learned from *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, is not that we cannot understand social reality, but that we are just part of it, subject to all its languages, possibilities, uncertainties...."(267)

"The multiplicity of different local narratives" di cui parla Dombroski attiva un procedimento di narrativa barocca che destruttura l'Io del narratore, ricomponendolo in una miriade di voci e punti di vista narrativi che invadono la pagina.

E da qui bisogna partire per avviare una lettura critica del testo di Consolo. Il centro del testo è proprio questa molteplicità narrativa. Tuttavia l'autore rimane nella nostra concezione un elemento ineliminabile nella lettura critica del testo. Non tutto il lavoro critico può essere concentrato sull'autore, ma esso rimane non certo marginale.

Pur condividendo, parzialmente, la tesi della morte dell'autore propugnata dai poststrutturalisti e da critici come Roland Barthes che vedevano nell'autore il borghese, l'incarnazione quintessenziale dell'ideologia capitalista, il mio studio considera l'autore quale parte determinante per la costruzione del testo. Intorno alla figura dell'autore secondo Barthes, si organizzano i manuali di storia letteraria e tutto l'insegnamento della letteratura. All'autore come principio produttivo ed esplicativo della letteratura Barthes sostituisce il linguaggio: impersonale ed anonimo. L'intenzione dell'autore è certamente un presupposto di ogni interpretazione, intimamente legata alla coscienza dell'autore.¹⁵ Lo scopo del critico è di riprodurre l'impulso dell'ispirazione alla base del progetto creativo, il progetto originario, che fa di ogni vita un tutto unico, un complesso coerente e orientato. Ora dal punto di vista di chi vuole cogliere l'atto di coscienza, rappresentato dalla scrittura in quanto espressione di un voler dire, qualunque documento, una lettera, un appunto – può essere importante quanto una poesia o un romanzo o anche una foto. Certo, questo genere di critica ignora di solito il contesto storico a vantaggio di una lettura immanente, che vede nel testo la coscienza dell'autore che si traduce in atto, e tale coscienza non ha più molto a che vedere con una biografia o con un'intenzione riflessiva o premeditata, ma corrisponde alle strutture profonde di una visione del mondo, a una

¹⁵ Per una esauriente spiegazione sul ruolo dell'autore nella costruzione di un testo letterario si veda il capitolo secondo *L'autore* di Antoine Compagnon *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000.

coscienza di sé e a una coscienza del mondo attraverso tale coscienza di sé, o ancora a un'intenzione in atto. Cercherò di bilanciare questo punto di vista, considerando di pari rilevanza per l'interpretazione, la componente storica, entro cui prese corpo la narrativa di Consolo. Vicende letterarie e storiche già considerate nel primo capitolo. Adottando in parte questa assunzione consideriamo il lavoro letterario di Consolo, un tentativo di biografia letteraria. Ovviamente ciò avviene attraverso una trasposizione metaforica, tra l'autore ed il protagonista. Consolo non è Mandralisca, a causa della differenza temporale esistente tra i due. Partendo dalla narrazione Consolo crea una trasposizione narrativa tra il protagonista e l'autore che permette una loro reciproca identificazione. Il protagonista Mandralisca e il narratore sono fisicamente due personaggi diversi ma le loro voci finiscono per coincidere creando un processo di autoidentificazione che l'autore ha, a nostro avviso, oculatamente ricercato: per due ragioni: la prima è quella della affinità professionale tra il narratore-autore ed il protagonista.

Entrambi intellettuali ed entrambi posti ai margini della dinamica sociale del tempo. La seconda ragione è quella derivante dalla necessità di vedersi e di raffigurarsi in quel particolar momento storico: l'unificazione italiana per il Mandralisca e gli anni del compromesso storico per l'intellettuale Consolo. In altre parole di considerarsi entro un divenire storico, che interagisce sia con la loro posizione sociale sia con le loro recondite aspirazioni. E questa è la strada che porta alla narrazione autobiografica. Nel *Sorriso*, comunque, non ritroviamo solo una componente autobiografica autoriale e narratologica,

quella del Mandralisca, ma anche di critica alla scrittura della Storia. Consolo costruisce il testo con l'intenzione di operare una riflessione sulla scrittura della Storia. Questa operazione, come detto precedentemente, implica la necessità di considerare lo storico, dunque, lo scrittore, dentro il processo di scrittura, sia attraverso il suo apparato interpretativo ideologico, sia attraverso la selezione "ottica", visiva, sulla quale egli concentra inconsapevolmente il suo sguardo.

Perché Consolo avverte questa necessità letteraria di abbozzare la sua autobiografia, affiancandola e poi sovrapponendola a quella di un personaggio realmente esistito? Qual è la sua intenzione? Sulla falsariga di Proust: all'origine della creazione artistica estetica esiste un'intenzione profonda di cui l'opera era testimonianza migliore del curriculum vitae, ma al centro rimaneva l'intenzione. Essa non si limita a quello che un autore si è proposto di scrivere – ad esempio una dichiarazione d'intenti- e neanche alle motivazioni che hanno potuto spingerlo a scrivere (quali il desiderio di acquisire gloria, o la voglia di guadagnare del denaro), né in ultima istanza alla coerenza testuale di un'opera. L'intenzione di un autore che ha scritto un'opera è logicamente equivalente a quello che egli voleva dire tramite gli enunciati costitutivi del testo. E' il suo progetto, le sue motivazioni, la coerenza del testo in vista di un'interpretazione data sono, in fin dei conti, indici di quella intenzione.

La geografia, la storia e la natura divengono i due poli dai quali Consolo guarda al mondo attraverso la sua produzione letteraria. Andiamo al *Sorriso*. Chi è Enrico Pirajno barone di Mandralisca? E' uno scienziato, malacologo, studioso della natura, cultore della razionalità scientifica. Essa negli eventi reali della storia incontra il suo

limite. La razionalità scientifica crolla di fronte alle violenze della umana natura, alla cieca irrazionalità degli uomini, si arresta, il tentativo scientifico del Mandralisca di dare un ordine alla natura. Quel tentativo di razionalizzare la società, trovando nella scienza le leggi di tale assetto, fallisce:

“Confesso: dopo i fatti d’Alcara ho detto addio alla mia pazza idea dello studio sopra la generale malacologia terrestre e fluviale di Sicilia: ho dato fuoco a carta, a preziosi libri e rari, fatto saltare dal terrazzo il microscopio, schiacciato gli esemplari d’ogni famiglia e genere: *ancylus vitrina halix pupa clausilia bulinus auricula*..... Al diavolo, al diavolo! (La gioia e il piacere nel sentire quel rumore di scorze sotto le suole!) Che più, che fare, amico Interdonato? “Agire, agire!” mi si potrebbe contestare. Ma per chi? Con chi? E come? Per L’Italia e i Savoia? Con Garibaldi? Combattendo?.... (Consolo,1992,99)

L’uomo e lo scienziato Mandralisca, sono privati della loro identità, della loro missione civile. L’uomo di scienza, non può assurgere a conoscitore della realtà, in quanto essa è altro da ciò che egli si appresta a studiare. Se la scienza ha fallito privando il protagonista del suo ruolo sociale, della sua identità, essa va ricercata altrove.

Dove? La risposta ce la fornisce il ritratto di Antonello legando i destini e le relazioni sociali dei protagonisti e dell’autore. Consideriamo il seguente diagramma:

schematicamente composto dal testo in cui figurano i tre protagonisti (due personaggi reali, e un manufatto artistico, il ritratto d'ignoto), e l'autore Consolo.

Ritratto d'ignoto Interdonato Mandralisca V. Consolo.

Dal diagramma si possono evincere relazioni di somiglianza o di identificazione, tra i personaggi testuali, l'autore ed il ritratto d'ignoto di Antonello. E' proprio la costituzione di questo diagramma a svelarci da un lato il fallimento della razionalità scientifica quale pratica intellettuale per studiare e comprendere la realtà, dall'altro lato invece esso ci conduce a considerare una nuova forma della conoscenza, in realtà mai esplicitata da Consolo: quella legata alla rassomiglianza. Così la rassomiglianza del ritratto diviene per i protagonisti un metodo di indagine conoscitiva che permette di pervenire alla rappresentazione dei fatti ed al riconoscimento dei personaggi. D'altro lato però essa contiene una immutabilità della forma o per essere più espliciti un rifiuto del pensiero razionale ed ordinatore che pretenderebbe di pervenire ad un mutamento, o almeno ad una comprensione del genere umano. Esso al contrario, reitera la storia in una perenne lotta per l'emancipazione che non trova nessun fattore razionalizzante in coloro che non appartengono a quella classe sociale che si batte per l'emancipazione sociale. Allora la Storia, sia quella individuale di Mandralisca che quella dei popolani di Alcára Li Fusi, ripropone se stessa in un incessante ritorno che "rassomiglia". Questa considerazione sulla "rassomiglianza" storica che Consolo estende al ritratto d'ignoto, finisce per rassomigliare anche ai principali protagonisti della narrazione.

Il ritratto d'ignoto prende il nome da un dipinto di Antonello da Messina (1425-30, 1470), comunemente definito ritratto d'ignoto marinaio.

I suoi ritratti nelle parole di Leonardo Sciascia sono l'arché della somiglianza che corre attraverso classi sociali e ceti e di cui Antonello percepiva l'esistenza nell'ambiente e nella società che ritraeva. Dalla somiglianza scaturisce l'armonia, l'intima relazione tra gli oggetti e le persone di una società o di un mondo.

Dunque Antonello da Messina è il ritrattista della somiglianza e dell'armonia (concetti di somiglianza ed armonia, divengono elementi chiave per una lettura critica di *Il Sorriso dell'ignoto marinaio* relativamente al ruolo del personaggio Mandralisca che dell'autore Consolo). Dello stesso parere è il critico Antonio Castelli: che a proposito dell'arte di Antonello, ribadisce: "Nella comunità alla quale partecipiamo, nel paese dove nasciamo, risiede la nostra nozione del colore; e la nostra misura d'uomo è regolata su un ordine bioetnico delle somiglianze. Sono l'assoluto fisiognomico e l'assoluto cromatico, calati nel crogiuolo della terra natia, a modulare il nostro coesistere"¹⁶. (Sciascia,989). Dunque in Antonello da Messina, i ritratti di popolani o nobili, appartengono ad una fisionomia siciliana. E come lo stesso Consolo afferma: "La fisionomia siciliana, che potrebbe anche essere mediterranea, è quella di un uomo che è frutto dell'incrocio di tante razze, di tante dominazioni.

“C’è in quel viso, in quella facies, l’elemento arabo come potrebbe esserci anche quello ebraico o altri. Quello sguardo acuto e ironico sulle cose, sulla realtà che lo circonda, è molto mediterraneo, uno sguardo rivolto all’esterno”.¹⁷(Ferrini, 1999, 187)

Uno sguardo, dunque una mente che riflette sull’esterno, su ciò che gli si presenta davanti, all’esperienza. Lo sguardo dell’uomo raffigurato nel dipinto di Antonello da Messina è quello di un uomo che perviene alla conoscenza attraverso la vista. Avulso da speculazioni metafisiche o astratte: la conoscenza risiede nell’osservazione delle cose. La forma della conoscenza empirica inclusa quella visiva prevale sulla conoscenza speculativa, sul pensiero astratto e classificatore. La forma di conoscenza proveniente dalla vista precede la conoscenza analitica. Il mondo si comprende a partire dalla disposizione degli oggetti in esso collocati indipendentemente dallo sforzo classificatorio al quale l’uomo, lo scienziato cerca di pervenire.

L’ordine delle somiglianze del ritratto di ignoto di Antonello, non si esaurisce, nei volti mediterranei come il critico Castelli ci suggerisce. Affianchiamo al ritratto di ignoto, il volto di Consolo- è Consolo stesso a suggerirci questo paragone. Basta guardare una foto del 1986 che ritrae Consolo, terribilmente simile al ritratto d’ignoto, sebbene il sorriso sembra sfuggirgli dagli occhi piuttosto che dalla bocca. (*fig. 1*)

Ci ritroveremo di fronte: “un uomo con uno strano sorriso sulle labbra. Un sorriso ironico, pungente e nello stesso tempo amaro, di uno che molto sa e molto ha visto, sa del presente ed intuisce del futuro; di uno che si difende dal dolore e da un moto continuo di pietá. E gli occhi [ha] piccoli e puntuti, sotto l’arco nero delle sopracciglia. Due pieghe

¹⁶ Leonardo Sciascia, *Opere*, a cura di Claude Ambroise. Milano, Bompiani (1987-1991).

¹⁷ Costanza Ferrini- *l’énature Méditerranée: dialogo con scrittori d’oggi*. Messina, Mesocea, 1999.

gli solca[no] il viso duro, agli angoli della bocca, come a chiudere ed ancora ad accentuare quel sorriso...Con la milza di panno in testa¹⁸.(, Spaccini,*Stilos*,6 giugno,2000)

Consolo ha ritratto alla maniera di Rembrandt il suo proprio autoritratto. Ma circa venti anni dopo la pubblicazione del Sorriso, Consolo in una postilla collocata nella nuova edizione del testo tesa a spiegare il motivo della proiezione operata da lui al Ritratto di Antonello, dal Ritratto a lui aggiunge: Il ritratto di Antonello si configurava come motore d'una possibile narrazione, diveniva luogo in cui far precipitare esperienza e memoria...punto d'avvio, d'invenzione, costruzione. Così' si spiega il Ritratto di Antonello, proiezione autoriale, ma anche motore d'avvio della materia creativa, prima ancora che narrativa. Tra Consolo autore ed il Ritratto d'ignoto si stabilisce dunque questa somiglianza, rivelatrice per l'interpretazione del rapporto autore-testo. Il testo dunque nasce dalla corporalità dello scrittore, diviene produzione artistica a partire da una estensione biografica. La storia individuale si lega così alla narrazione, gli eventi storici personali e a quelli narrati. La partecipazione critica, rivista alla luce delle vicende storiche del tempo diviene uno dei motivi primari della narrazione. E questa partecipazione non desiderata alle vicende storiche del tempo viene vissuta dal Mandralisca in prima persona che non a caso proprio in tal capitolo viene ad identificarsi con Consolo con distacco, rinuncia, malinconia. Il passo del sesto capitolo in cui il barone Mandralisca scrive all'amico Interdonato e dove la voce autoriale e quella del

narratore si sovrappongono permette infatti di valutare la posizione psicologica del Mandralisca e di Consolo rispetto ai fatti del tempo:

“I libri e la ricolta d’antichità e dipinti saranno una pubblica biblioteca e un museo, nel quale risplenderà, come un gioiello, voi già sapete, quel ritratto d’ignoto d’Antonello, a voi si somigliante...E forse un poco anche a me, ma pure al pittore Bevelacqua, a mio cugino Bordonaro, al vescovo di qua Ruggiero Blundo, e infino anche, e ciò mi duole, al già ministro Borbonico Cassisi e al direttore di polizia Maniscalco....Sapete?”

“A furia di guardarlo, quell’uomo sconosciuto, qui nel mio studio, in faccia allo scrittoio, ho capito perché la vostra fidanzata, Catena Carnevale, l’ha sfregiato, proprio sul labbro appena steso in quel sorriso lieve, ma pungente, ironico, fiore d’intelligenza e sapienza, di ragione, ma nel contempo fiore di distacco, lontananza (come quella materiale vostra di un tempo, per mari e porti e capitali d’Europa e d’Africa), d’aristocrazia, dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura o al potere che viene da una carica”(100)

Non solo nel testo ritroviamo la rassomiglianza del ritratto d’ignoto con il Mandralisca e successivamente con l’autore stesso, ma anche altri personaggi vengono a rassomigliare al ritratto d’ignoto di Antonello, dunque il ritratto richiama una proliferazione di rassomiglianze che potrebbero essere fatte convenire tutte su quella dell’autore in un

¹⁸ Jacqueline Spaccini. Una quadreria nel segno del dolore, in *Stilos*, martedì 6 giugno 2000.

gioco che comporta la moltiplicazione delle rassomiglianze del soggetto narrante. Si realizza così una frantumazione dell'identità del narratore che si manifesta attraverso l'impossibilità di una narrazione che esprime una visione compiuta della Storia. Il cammino della Storia, nella concezione di Consolo, non porta alla formazione di una società armonica. Al contrario esso lascia dietro di sé violenze, rovine che parlano per coloro che hanno subito la violenza della Storia. Il frantumarsi delle possibilità della narrazione storica si trasferisce di pari passo sul soggetto stesso che scrive la storia, implicandone una conseguente frantumazione. L'autore si identifica con il dipinto che a sua volta si identifica con il pittore Bevelacqua, il cugino Bordonaro il vescovo Ruggiero in una sequenza di rimandi identitari che rompe la possibilità di una univoca rassomiglianza.

Nella narrazione, esattamente nel primo e nel secondo capitolo, ritroviamo un'altra somiglianza che permette una successiva e più ampia valutazione del rapporto tra il ritratto d'ignoto e la narrazione. Siamo nel primo capitolo: Enrico Pirajno barone di Mandralisca è in viaggio in mare da Lipari a Cefalù, con la tavoletta del ritratto d'ignoto di Antonello recuperata da un riquadro dello stipo della bottega dello speziale Carnevale. Sul battello insieme al Mandralisca e al suo accompagnatore Sasá, viaggiano diversi diseredati che si recano in pellegrinaggio al santuario della Madonna nera di Tindari poiché ammalati di mal di pietra, una malattia ai polmoni, che colpisce i cavatori di pomice. Una voce, di uno sconosciuto, anche lui imbarcato sulla nave, rende nota al Mandralisca, l'origine di quei rantoli che affliggono tanti passeggeri di quella nave.

Mandralisca, ascolta le parole del marinaio, e si chiede ove mai l'avrà visto. Il ricordo di un volto conosciuto gli balena nella mente, ma la memoria e' ancora labile. Mandralisca, riconoscerà nel ritratto di ignoto di Antonello, il volto dell'ignoto marinaio, incontrato durante la traversata da Lipari a Cefalu'. Egli non ha ancora un nome, una identità, tuttavia, il ritratto é rivelatore di una esistenza che corre parallela a quella del Mandralisca. Questa rassomiglianza in nuce introduce alla seconda relazione del diagramma quella individuabile tra il ritratto d'ignoto e Giovanni Interdonato. Il soggetto del quadro rassomiglia all'ignoto marinaio incontrato dal Mandralisca sulla nave durante la traversata da Lipari a Cefalù:

“L'uomo era in quella giusta età in cui la ragione, uscita salva dal naufragio della giovinezza , s'è fatta lama d'acciaio, che diverrà sempre piu' lucida e tagliente nell'uso ininterrotto. L'ombra sul volto di una barba di due giorni faceva risaltare gli zigomi larghi, la perfetta, snella linea del naso terminante a punta, le labbra, lo sguardo. Le piccole, nere pupille scrutavano dagli angoli degli occhi e le labbra appena si stendevano in un sorriso. Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia, velo sublime d'aspro pudore con cui gli esseri intelligenti coprono la pietá. Al di qua del lieve sorriso, quel volto sarebbe caduto nella distensione pesante della serietà e della cupezza, sull'orlo dell'astratta assenza per dolore, al di là, si sarebbe scomposto, deformato nella risata aperta, sarcastica, impietosa o nella meccanica liberatrice

risata comune a tutti gli uomini. Il personaggio fissava tutti negli occhi, in qualsiasi parte essi si trovavano, con i suoi occhi piccoli e puntuti, sorrideva a ognuno di loro, ironicamente, e ognuno si sentì a disagio. Da porta d'Ossúna, in quel momento, s'udiron venire colpi di schioppo e abbaiar di cani. Era la ronda che di questi tempi sparava la notte a ogni ombra che vagava fuori le mura. Lo Spinuzza senti un brivido salirgli per la schiena e si fece inquieto.

Nel silenzio che seguì a quegli spari, l'uomo sopra il leggio sembrava che avesse accentuato il suo sorriso. Il Mandralisca lo guardò e riguardò, aggiustandosi il *pince nez*, lisciandosi la barba, come lo vedesse anche lui la prima volta. Si volse poi ai convitati e cominciò, con voce piana, come soprappensiero, gli occhi puntati sul pavimento di maiolica:

-Mi gode l'animo nello sperare....Opino....Sono invero fortemente persuaso che trattasi d'opera di mano d'Antonello...

Alzò di colpo lo sguardo, si batté la fronte con la mano ed esclamò:

Sasá, l'ignoto marinaio! (20-21)

L'identità è svelata così attraverso la rassomiglianza con il quadro. Di nuovo, l'arte permette di pervenire a verità altrimenti occultate. Questa identità che gli sarà rivelata nel secondo capitolo del *Sorriso*, quando il Mandralisca viene visitato da Giovanni Interdonato, liberale, e uno dei promotori della rivolta dell'isola contro i Borboni:

Ma voi, ma voi....- cominciò a fare il Mandralisca, sgranando gli occhi dietro le lunette del *pince-nez* , spostandoli meravigliato dal volto dell'Interdonato a quello, sopra, dell'ignoto d'Antonello. Quelle due facce, la viva e la dipinta, erano identiche: la stessa coloritura oliva della pelle, gli stessi occhi acuti e scrutatori, lo stesso naso terminante a punta e, soprattutto, lo stesso sorriso, ironico e pungente.

-Il marinaio!- esclamò il Mandralisca.

-Sì, barone, ero io quel marinaio sopra il veliero che quattro anni or sono navigava da Lipari verso Cefalù toccando il Tindaro. E sapevo perfettamente cosa portavate gelosamente stretto al petto e avvolto nella tela cerata. (38)

Il ritratto d'ignoto all'interno del testo ritrova un personaggio che gli rassomiglia, è Giovanni Interdonato. Esso nel corso della narrazione induce un processo di autoriflessione, dunque di conoscenza, in ognuno dei personaggi con i quali viene a confronto. Il ritratto rassomiglia anche a Consolo e viceversa. Due volti rassomiglianti che sembrano scrutare, da lontano, una realtà che conoscono ed a cui sanno di appartenere.

Due volti che hanno una storia ed appartengono ad una società con una propria storia, come quella della società siciliana che come lo stesso Consolo:

“...vogliamo notare che la storia, la storia siciliana, abbia come voluto imitare la natura: un’infinità, un campionario di razze, di civiltà sono passate per l’isola senza mai trovare tra loro l’amalgama, fusione, composizione, ma lasciando ognuna i suoi segni, qua e là, diversi, distinti dagli altri e in conflitto: da qui, forse, tutto il malessere, tutta l’infelicità storica della Sicilia, il modo difficile d’essere uomo di quell’isola, e lo smarrimento del siciliano, e il suo sforzo continuo della ricerca d’identità” (Consolo, 1999)

Infine vi è la terza rassomiglianza non diretta ma visiva e generata dalla scrittura. E’ quella che intercorre tra il Mandralisca e Consolo. L’identificazione a partire dal sesto capitolo, tra la voce narrante ed il protagonista, permette di considerare nella relazione testo-autore l’identificazione tra Mandralisca e Consolo. Esso si rivela essere un artificio narrativo per mettere in luce la concordanza ideologica tra Consolo ed il Mandralisca, uno dei protagonisti del testo.

La valutazione del diagramma ha permesso di mettere in risalto il tipo di relazione rapporti di somiglianza che possiamo individuare all’interno del testo del *Sorriso dell’ignoto marinaio*. Dalle riflessioni proposte sul diagramma e sulla identificazione narrativa tra autore e personaggio e dalle definizioni relative al genere autobiografia possiamo dedurre che il testo si colloca ai margini tra l’autoritratto e la autobiografia.

Ma che cos’è una autobiografia? Philippe Lejeune afferma che l’autobiografia è

“The retrospective prose narrative that someone writes concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (Lejeune, 40)

Nel caso del *Sorriso*, la definizione di autobiografia non è direttamente rintracciabile nel corso dell'intera narrazione. Infatti la narrazione stessa non si presenta in maniera tale da poter essere definita un' autobiografia classica. I passi direttamente collegabili al genere della autobiografia, sono pochi, anche a causa della disarticolazione narrativa del testo. Il sesto capitolo sembra essere la parte in cui la voce autoriale e quella narrativa coincidono insieme al capitolo successivo dal titolo "Memoria". Questi due capitoli, costituiscono una forma di autobiografia che nella definizione di Lejeune corrisponde all'autoritratto o saggio. Questo testo è caratterizzato da una forma di linguaggio narrativo, e per quanto riguarda la posizione del narratore, da un punto di vista retrospettivo alla narrativa.

L'autoritratto narrativo. Ma Consolo non si era affiancato, somigliandogli? Dunque una rassomiglianza visiva, cercata, affiancata ad una sovrapposizione di voci narrative. Immagine e scrittura qui coincidono. L'una completa l'altra. Un ignoto volto, avvia una narrazione, la mette in moto e alla fine a quel volto possono attribuirsi delle identità. La ricerca si è dunque compiuta.

Ma quali furono i motivi di questa ricerca di "identità", conseguita attraverso un romanzo storico? In altre parole qual' è stata l'intenzione autoriale che ha generato il testo?

Esaminiamo quello che lo stesso Consolo ci dice sulla genesi e sulla scelta dei motivi letterari operati nella elaborazione del *Sorriso*:

“Mi trovai dunque a Milano nel 1968 con nel mio bagaglio l’idea incerta di questo Sorriso, e la mia nuova realtà, il nuovo clima in cui ero immerso, mi spaesarono, si, obbligandomi però a osservare, a studiare, a cercare di capire e di capirmi. E passarono anni per definire il progetto, convincermi, della sua consonanza con il tempo, con la realtà, con le nuove etiche e le nuove estetiche che essa imponeva, assicurarmi della sua plausibilità. Assicurarmi innanzitutto che il romanzo storico, e in specie in tema risorgimentale, passo obbligato di tutti gli scrittori siciliani, era per me l’unica forma narrativa possibile per rappresentare metaforicamente il presente, le sue istanze e le sue problematiche culturali (l’intellettuale di fronte alla storia, il valore della scrittura storiografica e letteraria, la “voce” di chi non ha il potere della scrittura, per accennarne solo alcune) e insieme utilizzare la mia memoria, consolidare e sviluppare la mia scelta stilistica, linguistica originaria, che m’aveva posto e mi poneva, sotto la lunga ombra verghiana, nel filone dei più recenti sperimentatori, fra cui spiccavano Gadda e Pasolini...”
(Consolo,1999,281)

L’accostamento del ritratto d’ignoto al proprio ritratto, è l’elemento che suggella la nostra tesi. Consolo, volendo narrare un fatto storico, è approdato alla stesura del suo autoritratto intellettuale. Perché si è verificato ciò?

La natura solipsistica della scrittura conduce Consolo a dover scrivere il suo autoritratto, poiché parte di quella stessa realtà che intende narrare ma dalla quale è

arduo staccarsi poiché si é già parte integrante di questa. La scrittura dunque finisce per ripiegarsi su se stessa, impedendo di descrivere la realtà, ma soprattutto impedisce di dar voce, agli altri, “i senza voce” per dirla con la terminologia di Consolo. Coloro cui non é stato permesso impossessarsi del mezzo della scrittura.

Consolo-Mandralisca: sinteticamente rende questi concetti nel testo:

Ed e' impostura mai sempre la scrittura di noi cosiddetti illuminati, maggiore forse di quella degli ottusi e oscurati dai privilegi loro e passioni di casta.... Teniamo per sicuro il nostro codice, del nostro modo d'essere e parlar ch'abbiamo eletto a imperio a tutti quanti: il codice del diritto di proprietà e di possesso, il codice politico dell'acclamata libertà e unità d'Italia, il codice dell'erosimo come quello del condottiero Garibaldi e di tutti i suoi seguaci, il codice della giustizia o quello d'una utopia superiore e lontanissima.... E dunque noi diciamo Rivoluzione, diciamo Libertá, Eguagliá, Democrazia, riempiamo d'esse parole fogli, gazzette, libri, lapidi, pandette, costituzioni, noi, che que' valori abbiamo già conquistati e posseduti, se pur li abbiamo veduti anche distrutti o minacciati dal Tiranno o dall'Imperatore, dall'Austria o dal Borbone. E gli altri, che mai hanno raggiunto i diritti piú sacri e elementari, la terra e il pane, la salute e l'amore, la pace, la gioia e l'istruzione, questi dico e sono la piú parte, perché devono intendere quelle parole a modo nostro?

Ah, tempo verrà in cui da soli conquisteranno que'valori, ed essi allora chiameranno con parole nuove, vere per loro, e giocoforza anche per noi, vere perché I nomi saranno interamente riempiti dalle cose.

Che vale, allora, amico, lo scrivere e il parlare?

La cosa piú sensata che noi si possa fare e'quella di gettar via le chine, i calamari, le penne d'oca, sotterrarle, smettere le chiacchiere, finirla d'ingannarci e d'ingannare con le *scorze* e con le *have* di chioccioline e lumache, limaccia, babbalúci, fango che si maschera d'argento, bianca luce, esseri attorcigliati, spiraliformi, viti senza fine, nuvole coriacee, riccioli barocchi, viscidumi e sputi, strie untuose...(Consolo, 1992,98)

Siamo partiti da un quadro, il ritratto d'ignoto, che dall'isola, luogo del mito Lipari, accede all'isola luogo della storia: la Sicilia, Cefalú. Il quadro non possedeva un nome, era il ritratto d'ignoto, nel corso della narrazione rassomigliará a Giovanni Interdonato: esso e'anche questo. Il quadro rivelerá Consolo-autore. Nel volto del ritratto d'ignoto é rivelata anche una identità quello di un intellettuale. Il percorso verso l'identificazione, la nomina del ritratto, diviene parallelamente il percorso verso l'auto riconoscimento, l'autodefinizione, di altri due personaggi: Mandralisca e Consolo. Questo cammino, multiplo, si compie attraverso vicende storiche, i noti fatti di Alcara, che rivelano la consapevolezza esistenziale del Mandralisca e di Consolo.

Consolo perviene a nominare un oggetto, un quadro, di cui non aveva traccia di conoscenza. Si è così compiuta una autoconoscenza, quella del protagonista. Insufficiente a contenere la realtà. Essa può essere solo condensata in una immagine, che rimanda ad una società lontana, remota, alla quale tendenzialmente il narratore aspira. Essa appare attraverso rimandi memorialistici, incapaci di pervenire ad una unica voce narrativa.

Perché Consolo, non può raffigurarsi, progettare un mondo alternativo, o almeno possibile? Di fronte a tale arresto narrativo Consolo, consapevole della posizione ideologica generata da qualsiasi affermazione, ricerca nella storia dell'arte, attraverso dei dipinti, dei motivi di riflessione, di memoria i quali potrebbero condurre alla progettazione di un romanzo storico che miri alla costruzione di una società civile, o almeno miri alla fondazione narrativa di una società civile. Questa infatti ha bisogno di una cultura che la rappresenti e la racconti che ne raffiguri le interazioni tra le varie classi sociali.

In questo quadro narrativo una domanda rimane ancora elusa. Perché Consolo partendo da un ritratto è arrivato a scrivere la sua autobiografia?

L'autobiografia di Consolo, ovverosia l'autoritratto, è stata scritta usando il soggetto alla terza persona, vale a dire adoperando una tecnica narrativa che permette di creare una distanza tra la materia narrata ed il narratore, quasi a volere ricreare una oggettività narrativa distanziandosi dagli eventi. Dalla narrazione in terza persona si passa alla rappresentazione in prima persona, con il diretto coinvolgimento del protagonista Mandralisca e del narratore. La narrazione in prima persona coinvolge direttamente l'io

narrativo nelle vicende storiche contribuendo a rafforzare l'identità narrativa del momento. In altre parole, mentre la narrazione in terza persona tende ad affermare la falsità di un io collocato in un tempo differente dal presente, la narrazione in prima persona coinvolge appieno l'io narrativo in un presente considerato il tempo reale della narrativa. Il ritratto autobiografico in prima persona veicola una immagine dell'identità del protagonista che entra in sintonia con il tempo della lettura, quasi a costituirsi in un processo di agnizione. Mandralisca-Consolo diviene quel personaggio storico la cui identità davanti ai fatti di Alcára Li Fusi esprime: distacco, rinuncia. Tutto ciò è stato avviato da un taglio, quello inferto da Catena al ritratto d'ignoto, che ha messo in moto la narrazione. Ma andando oltre il gesto di Catena, qual è la valenza simbolica e storica di questo taglio. Esiste un nesso che lo possa legare al periodo storico in cui fu redatto il testo? A queste domande cercheremo di dare una risposta nel successivo capitolo.

Capitolo III. Il taglio: un gesto liberatorio.

Il gesto di Catena crea una disarmonia all'interno del suo ambiente, che è trasferita nella narrazione. A seguito di quel gesto il padre decide di vendere il ritratto. Chi è realmente Catena e quali sono i motivi della sua azione? Di Catena, all'inizio del racconto, sappiamo relativamente poco. Si descrive (nell'Antefatto) come "bella" e "irraggiungibile", "un mistero" difficile da decifrare. Nell'arte del ricamo, però, aveva una "disposizione particolare", "dipanava raveschi ghirigoli svolazzi", in una stanza semibuia che, come un quadro di Caravaggio, è schiarita da un solo "cono di luce che cade nella stanza da un occhio di bue laterale...". Sappiamo, che passa il suo tempo tra poesie, letture filosofiche ed il ricamo "che le serve per rilassare la nervosità e tirare al contempo il succo delle parole lette"(43). Catena Carnevale appare in limine ma muove tutto il racconto, tutta l'azione. La ragazza, un intellettuale, figlia dello speziale di Lipari, sfregia l'uomo del ritratto al quale perfettamente somiglia il fidanzato, Giovanni Interdonato, fuoriuscito, clandestino per ragioni politiche. Indignata perché la "rivoluzione" tarda a venire. Catena, mossa da un rancore personale verso una stagnante situazione politica ed affettiva decide di lacerare il quadro. Di lei, poi, nel testo si parla apertamente solo una volta durante un ricevimento nel palazzo del Mandralisca, a cui è presente anche l'Interdonato. Annetta una giovane fanciulla aristocratica così la descrive: "Di leggere non ha mai cessato. Credo che non ci sia scrittore che ella non conosca. Prima aveva una gran passione per i nostrani, per Campanella Bruno Vico Pagano Filangieri. E ora l'ha stomata verso i francesi, Rousseau Babeuf Fourier Proudhon, ma anche per Victor Hugo

e per la Sand”(43). Essa durante il periodo narrato dalle vicende del romanzo legge autori le cui tesi politiche criticavano aspramente lo status quo politico del tempo.

Autori allora considerati rivoluzionari che teorizzavano un assetto sociale e civile differente rispetto a quello attuale in cui essa stessa viveva, propugnando un nuovo ordine sociale in cui alle classi subalterne (in quel periodo identificabile con la classe media illuminata e fortemente anticlericale) venisse riconosciuto un più ampio spazio politico. Richiesta che si scontrava con la politica delle forze conservatrici del tempo. In particolar modo la nuova classe intellettuale e politica meridionale, e l'Interdonato apparteneva ad essa, raccolse le idee rivoluzionarie provenienti d'oltralpe. Giovanni Interdonato fu per un lungo periodo esule a Parigi, così come lo furono altri attivisti politici siciliani del tempo.

Sul fronte politico italiano invece, queste idee e gli uomini che miravano a diffonderle si trovarono colti tra la repressione borbonica mantenuta attraverso un ferreo controllo poliziesco ed un'alleanza con l'altare. Tale alleanza mirava a sopprimere lo spirito illuministico del XVIII secolo ed aveva il suo araldo nel pensiero di un grande reazionario del tempo il savoiardo Joseph De Maistre. Che a fondamento delle sue tesi politiche poneva il principio: “bisogna credere ciò che è creduto da sempre e da tutti” e cioè accettare senza riserve ciò che egli chiama la VERITÀ incrollabile che ha retto per diciotto secoli. E tali idee venivano fatte proprie da quella classe dominante meridionale per controllare la plebe, presentandole come pericolose per il suo futuro. Contro abbiamo

una classe contadina incapace di esprimere qualsiasi visione politica che non fosse rabbia e rivalsa verso un mondo che ritenevano estraneo ai loro bisogni quotidiani. Gli intellettuali sui quali Catena forma la sua visione politica del mondo, erano l'espressione illuminata di un profondo rinnovamento culturale e sociale che la società europea e per estensione quella italiana si accingevano a vivere. Rinnovamento culturale e sociale che puntava alla riduzione dell'ingiustizia sociale. Mirando alla costruzione di una società in cui pari dignità sociale e politica venissero assicurate ad ogni classe sociale. In altre parole una società riconsiderata sui valori sociali ed economici emersi dalla rivoluzione francese: giustizia, uguaglianza e libertà. Tuttavia gli eventi storici e la contingente situazione sociale isolana non andavano certo verso quella società vagheggiata da Catena. Anzi il perdurare di secolari condizioni di sfruttamento sociale e di immobilità politica acuivano in Catena un forte stato emotivo intensificato dalla perturbante presenza del ritratto d'ignoto di Antonello. Ma il legame tra le letture di Catena e lo sfregio va anche individuato nella lontananza delle idee di quei pensatori dalla corrente attività politica. In altre parole, lo sfregio sta anche a testimoniare il distacco degli intellettuali dalla pratica politica che relativamente agli anni in cui il romanzo di Consolo fu pubblicato (1977) andava coincidendo con il compromesso storico voluto da alcuni esponenti politici italiani per superare una stagnante situazione di instabilità politica aprendo in tal modo una nuova strada alla politica italiana.¹⁹

¹⁹ Compromesso storico che doveva portare alla alleanza politica tra il partito di maggioranza relativa la Democrazia Cristiana ed il Partito Comunista Italiano da sempre all'opposizione. Questa svolta politica del Partito Comunista Italiano nominalmente comunista ma nei suoi atteggiamenti e nella sua strategia e storia politica riformista, sin dalla dichiarazione di Salerno (1944) di Togliatti, produsse risentimenti ed

Gli intellettuali, o almeno una parte di essi, avevano capito l'impossibilità dell'applicazione delle idee da loro elaborate e di fronte a questo momento storico non restava che ritirarsi dall'agone politico oppure reagire metaforicamente con un silenzioso, ma eloquente sorriso.

Esso riassumeva uno stato d'animo di tanti intellettuali e militanti politici che avevano creduto in un reale mutamento delle dinamiche del potere, restandone profondamente delusi. Allora *Il sorriso dell'ignoto marinaio* letto attraverso la situazione politica italiana degli anni in cui esso viene pubblicato, diviene anche la metafora di una situazione sociale e politica di fronte alla quale tanti intellettuali avevano deciso di recedere riconoscendo i motivi di una loro impossibile partecipazione ad una fase politica che essi stentavano a capire. Poiché la loro formazione e le loro idee non appartenevano o non esprimevano gli interessi di quella classe sociale, il proletariato urbano, che in quegli anni rivendicava una maggiore attenzione politica ai suoi bisogni. Di fronte a questa nuova fase politica le parole del Mandralisca nella lettera all'Interdonato ci aiutano a capire la posizione di molti intellettuali che vissero quella fase politica:

“Ah la terra! E' ben per essa che insorsero quei d'Alcàra, come pure d'altri paesi, Biancavilla, Bronte, giammai per le lumache.

Agire, dunque, Interdonato? Non io, non io! L'unica azione degna che m'accinga a fare è quella di lasciare la mia casa, i miei beni e destinarli a scuola, insegnamento pei figli dei popolani di questa mia città di Cefalù.”(100).

allontanamenti dalla militanza politica. In merito si veda l'articolo Enrico Berlinguer, dal titolo: *La proposta del compromesso storico* pubblicato nel 1973 sulla rivista *Rinascita*, ed ora in Berlinguer *La crisi italiana* Scritti su *Rinascita*. Roma, 1985.

Allora il gesto di Catena rappresenta anche quella lacerazione che si creò tra gli intellettuali e la politica. Catena sfregiando il quadro intende rompere quella distanza irrimediabilmente creatasi e non più rimarginabile tra prassi e politica, tra pensiero ed azione. *Il Sorriso* le era “insopportabile” perché mostrava la falsa coscienza di chi è privilegiato: di chi possiede la capacità di poter vagheggiare un nuovo assetto sociale, che è capace di vedere e discorrere sull’ingiustizia, ma che non la vive:

” E cos’è stata la Storia sin qui, egregio amico? Una scrittura continua di privilegiati. A codesta riflessione sono giunto dopo aver assistito a’ noti fatti. Or io invoco l’Esser Supremo, l’Intelletto o la Ragione o Chiunque. Altro ci sovrasti, a che la mente non vacilli o s’offuschi e mi regga la memoria nel narrare que’ fatti per come sono andati. E narrar li vorrei siccome narrati li averia un di quei rivoltosi protagonisti moschettati in Patti, non dico Don Ignazio Cocco, che già apparteneva alla classe de’ civili e quindi sapiente nel dire e nel vergare, ma d’uno zappatore analfabeta come Peppe Sirna inteso Papa, come il più giovane e meno malizioso, ché troppe sono, e saranno, le arrinhe, le memorie, le scritte su gazzette e libelli che pendono dalla parte contraria agli imputati: sarà possibile, amico questo scarto di voce e di persona? No, no! Ché per quanto l’intenzione e il cuor siano disposti, troppi vizi ci nutriamo dentro, storture, magagne, per nascita, cultura e per il censo. Ed é impostura mai sempre la scrittura di noi cosidetti illuminati, maggiore forse di quella degli ottusi e oscurati da’ privilegi loro e passion di casta”. (Consolo,97)

Chi le ricorda il ritratto d'ignoto? Un uomo o più uomini, forse il padre, certamente il suo uomo da lei da anni vanamente atteso. Il gesto di Catena nei confronti del ritratto è un gesto che simbolicamente sottende una rivolta contro una tradizione consolidata, sicuramente contro l'autorità. Catena sfregiando il quadro compie simbolicamente un parricidio. Intende liberarsi da una presenza ingombrante che impedisce lo sviluppo di una nuova e più reale raffigurazione degli eventi. Lei è cosciente che il nuovo corso storico deve avvenire attraverso un processo di cesura, taglio, con il passato ed il presente, contro il quale lei ribellandosi intende liberarsi. Ma da quale autorità Catena intende liberarsi? E perché è una donna a compiere quel gesto? Catena sfigurando il ritratto d'ignoto sulla bocca, avvia un duplice motivo narrativo. La lacerazione di quel volto raffigurante un uomo calato in una distaccata lontananza, che genera nello spettatore una sensazione di fastidio a causa della falsa serenità mostrata, è il gesto intorno al quale è ricondotta l'intera vicenda narrativa. E allo stesso tempo, quel gesto, ha il significato di un affrancamento da un passato che non è più solo il passato individuale di Catena, ma è un passato che appartiene per l'ambito letterario considerato alla tradizione della narrazione storica italiana. Tradizione storico letteraria che si fa iniziare da Manzoni con *I promessi sposi*. Esempio di narrazione storico-letteraria in cui i reali protagonisti della vicenda sono gli umili, costruita attraverso interventi autoriali ritocchi sul manoscritto ritrovato, stratagemma letterario già attivato da Cervantes nel *Don Chisciotte*. Ma è a Manzoni che bisogna ritornare per collocare il gesto di Catena Carnevale in una sequenza narrativa che ci possa permettere una lettura al pari

dell'intervento del Manzoni sul manoscritto ritrovato. Manzoni trascrive una storia altrimenti andata perduta da un "dilavato e graffiato autografo inzeppato d'idiotismi lombardi" rifacendone la dicitura. Gli interventi autoriali – manzoniani- oltre che a limare "la grandine di concettini e di figure" sono mirati a creare quella lingua letteraria nazionale di cui I promessi sposi furono per la letteratura italiana moderna gli antesignani, una lingua che il Manzoni forzatamente intendeva come "un'ispirazione all'ordine, all'armonia sociale, a un illuministico cristiano, unitario Paese, di cui la lingua, comune e comunicativa, doveva essere espressione. Utopia mai realizzata"²⁰ (Consolo261). Questo quadro manzoniano si attuava attraverso un intervento su un manoscritto. Dunque mutando il significato della scrittura originaria vale a dire alterando la parola per piegarla ad un disegno autoriale che assume una specifica marca ideologica.

Gli interventi di Manzoni sul manoscritto creano una lingua "comune e comunicativa" che necessariamente deve soprassedere le voci della folla, degli umili. Essi non hanno voce narrativa perché la loro esistenza non incide sul corso della Storia, ma soprattutto perché in essa, nella folla, è presente quella irrazionalità diffusa sovvertitrice di ogni ordine sociale, motivo avverso alla concezione cattolica illuminata della storia concepita provvidenzialmente dal Manzoni. Questo disegno divino trova compimento terreno attraverso l'operato, la guida, della chiesa cattolica ed in particolar modo nella sua gerarchia ecclesiastica, di cui il cardinale Federico Borromeo è il grande regista e risolutore della vicenda umana di Renzo e Lucia. L'assetto narrativo predisposto dal

Manzoni con un preciso intento ideologico, cioè quello di costruire una narrazione che permettesse una rappresentazione sociale e linguistica della nazione italiana, sentita come necessità storica –e commerciale- da un ristretto gruppo di intellettuali e politici, e di lì qualche anno, storicamente realizzatasi, viene parzialmente ripreso da Consolo nel *Sorriso* che ne mostra i limiti sociali oppure ne riproduce episodi in una versione sovvertitrice, diremmo da una visione non compiutamente cristiana. Nella rappresentazione narrativa manzoniana la nascente nazione italiana, in particolare le classi egemoni, avrebbero visto riflessa una condizione storica perenne e per molti versi vicina a quella del tempo della stesura del romanzo. *I promessi sposi* dunque, nella intenzione del Manzoni, avrebbero contribuito alla costruzione di un assetto ideologico nazionale, una identità, mantenendone l'assetto sociale del tempo, sottolineandone i rapporti di potere tra le varie classi sociali ed in cui il ruolo della chiesa fosse quello di garante morale delle vicende degli uomini, dunque della nazione.

Manzoni con *I promessi sposi* dice d'imbattersi nel manoscritto emendandolo "rifacendone la dicitura" operando delle correzioni, delle omissioni, dei tagli sul manoscritto che sono serviti a costruire la narrazione. I tagli e gli aggiustamenti narrativi costituiscono gli interventi autoriali sul manoscritto seicentesco ritrovato dall'autore. Essi hanno alterato il contenuto, lo hanno falsificato alimentando il sospetto di una narrazione storica emendata, dunque probabilmente falsa. Da questo assunto narrativo bisogna partire per considerare il gesto di Catena Carnevale arrecato al quadro. Riteniamo sia possibile avviare una lettura critica del testo di Consolo alla luce del testo manzoniano.

²⁰ Vincenzo Consolo, *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 1999.

L'analisi storica narrativa del Risorgimento, nel testo di Consolo viene affidata ad una fonte narrativa che non è più un testo scritto, ma un ritratto. A partire da un intervento, un taglio, consapevolmente attuato su di esso, prende corpo la narrazione di Consolo. Un ritratto: il sorriso d'ignoto di Antonello da Messina sostituisce nella genesi della narrazione il manoscritto manzoniano: l'immagine si sostituisce alla parola. L'uso massiccio dell'immagine, dei ritratti, all'interno del *Sorriso* sposta la centralità della costruzione storica narrativa dalla scrittura all'immagine permettendo una diversa concezione della storia. L'immagine, il quadro, viene riposizionata da Consolo all'interno della sua scrittura, privandola della sua primaria interpretazione, quella elaborata dai critici d'arte, ma allo stesso tempo offrendo alla sua scrittura un elemento interno di interpretazione, fornito dal dipinto stesso. In altre parole, quando Consolo inserisce in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* i dipinti di Goya, il significato del passo di *Il sorriso* viene a integrarsi a quello del particolare dipinto di Goya in maniera tale da creare un riferimento interpretativo per il critico. Il dipinto di Goya, diviene quello letto ed interpretato da Consolo. Questo tipo di procedura genera una maggiore consapevolezza di individualità, in quanto è l'autore che sceglie il proprio soggetto raffigurandolo da una angolazione e attraverso un punto di vista individuale, proprio. Questa procedura si materializza per mezzo di una maggiore consapevolezza storica individuale. Essa è possibile localizzarla per quanto riguarda il pensiero europeo all'inizio del Rinascimento, esattamente nel periodo in cui Antonello da Messina dipingeva il ritratto d'ignoto.

Contrapponendo l'immagine alla scrittura Consolo intende rivendicare una maggiore validità di essa nei confronti della scrittura, ma soprattutto intende staccarsi da una tradizione narrativa che non ha permesso l'emergere di una visione della storia in cui fosse dato spazio e voce narrativa ad ogni classe sociale, o almeno a quelle rappresentate nella narrazione.

Catena Carnevale sfregiando il ritratto intende allontanare una presenza perturbante che le impedisce di condurre un'esistenza serena. Catena squarcia il ritratto su un labbro, forse lo apre, permettendo a quel volto distaccato e silente di parlare. Lei decide di rompere quella falsa armonia e di contrastare quella distaccata lontananza con l'intento di operare un'apertura ad uno spazio narrativo che dia corpo a quelle voci che nel corso della narrazione scopriremo essere quelle dei contadini siciliani. L'azione di Catena è mossa da un desiderio di cambiamento, di liberazione da un'opprimente presenza. Simbolicamente essa potrebbe essere una presenza autoriale, probabilmente un illustre predecessore da cui inconsciamente l'autore attraverso la giovane fanciulla intende liberarsi. In effetti una volta graffiato il quadro raffigurante il sorriso di ignoto viene venduto dal padre.

Il gesto di Catena, provocando la vendita del ritratto e la sua circolazione avvia, una riflessione sulla storia vale a dire sui suoi supposti mutamenti che spesso finiscono per rivelarsi solo effimeri e transitori. A tali desiderate svolte storiche quasi sempre subentrano periodi di restaurazione delle vecchie forme di potere, perpetrandone una imm modificabile struttura del potere dalla quale tutti i personaggi presenti in *Il sorriso*

dell'ignoto marinaio sentono il bisogno di staccarsi, di riflettere sulla storia in maniera tale che essa nasca da una intima esigenza intellettuale e morale individuale. In altre parole, la riflessione sulla storia avviata da Consolo muove dalla singola posizione sociale all'interno della società relativamente all'apporto che ogni individuo può fornire a quelle classi sociali che sono costrette a sostenere il peso della storia. In tale considerazione se è implicito un disimpegno sociale dell'intellettuale dalla militanza politica a causa della distanza culturale ed umana che separa coloro che hanno la capacità di leggere la realtà politica, gli intellettuali, e coloro ai quali questa capacità manca, i subalterni, non viene a mancare quello slancio idealistico che il Mandralisca stesso nella lettera all'avvocato Giovanni Interdonato ripropone:

“Agire, dunque Interdonato? Non io, non io! L'unica azione degna che m'accinga a fare è quella di lasciare la mia casa, i miei beni e destinarli a scuola, insegnamento per i figli dei popolani di questa mia città di Cefalù. Sì che, com'io spero, la storia loro, la storia, la scriveran da sé, non io, o voi, Interdonato, o uno scriba assoldato, tutti per forza di nascita, per rango o disposizione pronti a vergar su le carte fregi, svolazzi, aeree spirali, labirinti...Lumache. I libri e la ricolta d'antichità e dipinti saranno una pubblica biblioteca e un museo, nel quale risplenderà, come un gioiello, voi già sapete, quel ritratto d'ignoto d'Antonello, a voi sì somigliante... E forse un poco anche a me, ma pure al pittore Bevilacqua, a mio cugino Bordonaro, al vescovo di qua Ruggiero Blundo, e infino anche, e ciò

mi duole, al già ministro borbonico Cassisi e al direttore di polizia Maniscalco... Sapete? (100)

Il gesto umanitario di Mandralisca intende da un lato negare l'ufficialità della scrittura della storia "Una scrittura continua di privilegiati" e dall'altro ribadire la necessità di far scrivere la storia ai protagonisti stessi quegli eventi attraverso le loro stesse voci.

Esse dovranno emergere, dal soffocante silenzio con il quale il potere, tenta di vanificarle. In questa prospettiva di lettura, il gesto di Catena Carnevale assume un aspetto simbolico rilevante. La lacerazione del labbro del ritratto d'ignoto di Antonello permette di liberare quelle voci che la imperturbabilità del quadro sembrava volesse marginalizzare. Lo sfregio che Catena arreca al ritratto è paragonabile all'operazione che l'autore compie sul manoscritto ritrovato del seicento: *I promessi sposi*. Questa similarità tra l'Antefatto di *Il Sorriso dell'ignoto marinaio* e l'introduzione di *I promessi sposi* permette di valutare le due diverse concezioni della Storia esplicate nei due romanzi storici laddove la presenza autoriale del Manzoni non poteva non farsi sentire sul testo di Consolo: sia come modello di narrazione storica che come modello linguistico. Se *Il Sorriso dell'ignoto marinaio* lo consideriamo alla luce di alcuni dei principali motivi narrativi manzoniani -la riflessione sulla storia e la rappresentazione dei subalterni- che come abbiamo visto, vengono completamente ribaltati da Consolo, allora il gesto di Catena contro il ritratto d'ignoto di Antonello può essere considerato un gesto che

indirettamente é portato contro il romanzo storico di Manzoni. Catena sfregiando il quadro permette l'avvio della narrazione che strutturandosi ed assumendo la forma peculiare datale da Consolo finisce per negare la possibilitá della scrittura del romanzo storico tradizionale, in cui un unico punto di vista, una singola visione della storia possa permettere una descrizione piena, totale di un evento storico. La concezione della storia intesa come disegno provvidenziale ignoto agli uomini viene decisamente messa in discussione da Consolo. Ad essa egli sostituisce una diversa concezione di costruire e leggere la storia. Tale prospettiva preferisce la frammentarietá, i residui di ciò che i grandi eventi storici hanno lasciato sul terreno. Gli elementi minimi, secondari, nel romanzo non sono solo gli eventi storici, ma anche i personaggi stessi: Catena Carnevale é una di essi.

Catena compie quell'atto in preda da una irritazione causata da "*un giorno di cupo scirocco*" in cui questa espressione indica sicuramente una alterazione del suo stato psichico dovuto al ciclo naturale femminile. Questo ci rimanda all'idea della irrazionalitá considerata nel corso dei secoli l'elemento caratteriale femminile prevalente. Dunque l'irrazionalitá é alla base del gesto di Catena Carnevale, ma abbiamo visto in quale maniera quel gesto verso il ritratto avvia all'interno del romanzo una riflessione sulla storia da Consolo considerata quale forza a sé non rispondente a nessun progetto divino ma solo ad una sua intrinseca follia. Ma soprattutto l'idea ricorrente della storia che compare nel testo é quella di : "una continua scrittura di privilegiati" (Consolo,96).

Una scrittura fatta da coloro che interpretano la storia dalle loro proprie posizioni sociali le quali non possono essere quelle dei rivoltosi siciliani o dei subalterni. Tale maniera di scrivere la storia finisce sempre per distorcerla e per impedire la scrittura dei subalterni. Catena vede nel quadro un'armonia che sente non far parte della sua esistenza. Ciò che Catena intende fare attraverso la lacerazione è proprio una rifacitura del quadro distaccandola da quella imperturbabile aura di perfezione per calarla in una nuova realtà in cui quella falsa armonia venga lacerata per lasciar uscire le voci, non a caso la lacerazione avviene sul labbro, che possano materializzare quella realtà che lei sente prossima. La realtà letteraria dalla quale Catena intende staccarsi è quella caratterizzata da una ingombrante presenza autoriale che impedisce la costruzione di una nuova realtà alla quale lei si sente politicamente di appartenere. Il gesto di Catena sottintende un possibile parricidio che una volta attuato comporta lo svelamento della personalità dell'esecutore attraverso un lento processo di riconoscimento della propria identità che lo conduce ad una conoscenza nuova, precedentemente mascherata da una pesante presenza autoriale. Nel *Sorriso* è Catena a compiere il parricidio. In altre parole è una donna a compiere un gesto che nella tradizione letteraria era stato sempre compiuto da un uomo. Il gesto compiuto da Catena rovescia in parte la concezione classica che imponeva all'autore di emendare il testo per permetterci la lettura. Catena invece opera su un quadro, in pratica ridisegna il quadro, ne offre una rinnovata visione permettendo ai lettori di conoscere la storia di coloro a cui non era stata ancora offerta la possibilità di esprimersi. Si noti che Catena compie il suo gesto contro un ritratto raffigurante un uomo.

Vi è in questo una inversione di ruoli: il gesto della donna si sostituisce a quello comunemente compiuto da un uomo, dunque un gesto quasi ordinario ma compiuto in un contesto artistico-letterario". Esso può essere compreso meglio e legato ad altri riferimenti artistici presenti in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* quelli di Francisco Goya. Nei suoi quadri il tema della inversione dei ruoli, della femminizzazione dell'uomo e viceversa che è posto sotto il controllo della donna, è ampiamente rappresentato, in particolar modo in uno dei *I Capricci* che ha per titolo *La descañona (La Spenmatrice)* (1797-1798). L'acquarello raffigura un giovane uomo mentre viene sbarbato da tre giovani donne. Il tema rappresentato nell'acquarello è una riformulazione del tema classico di Ercole e Omphale.²¹ Questo ribaltamento dei ruoli, paragonabile all'episodio in cui il villano diventa re era tipico della tradizione festiva carnevalesca medioevale. Essa si rifaceva al topico mai abbandonato dall'immaginario collettivo del *Mundus Inversus / Mundus Perversus*. Al di là della forte connotazione simbolica di carattere sessuale è un tema ricorrente nella letteratura europea moderna. Bakhtin ne individua la genesi nel *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais.

²¹ La tradizione da cui questa storia deriva è incerta. Essa ha origine nella tradizione artistica classica greca, continua lungo tutto il rinascimento per raggiungere la sua più compiuta formulazione nell'opera di Francisco Goya. Una piccola scultura classica del primo secolo avanti Cristo avvia la nostra ricostruzione storica. Essa illustra un episodio secondario dell'avventura dell'eroe greco Ercole che portando a compimento gli ordini dell'Oracolo di Delfi, in funzione di Lidia, poiché diventato schiavo della regina Omphale. Ercole è costretto ad indossare abiti da donna mentre Omphale indossa la pelle di leone di Ercole e girava con la sua clava. Questo racconto di castrazione è uno dei più incisivi in quanto l'eroe è il vero simbolo di sessualità maschile. Nel dipinto è la donna a reggere il fuso (un antico simbolo fallico) mentre l'uomo è costretto a lavorare con il distaff (un antico simbolo del sesso femminile). Stoichita, Victor e Coderch Anna Maria, *Goya, the last Carnival*. London. Reaktion Books, 1999.

Ma fu Goya che a ridosso del diciottesimo secolo estese questo tema alla pittura, interpretando una situazione sociale ormai ampiamente consolidatasi: quello della inversione delle azioni. Il gesto di Catena, nell'intenzione può essere associato al ritratto eseguito da Goya. Entrambi intendono raffigurare, mediante un'allegoria, una tradizione ormai consolidatasi nella realtà sociale e politica occidentale: la rappresentazione del mondo alla rovescia.

Il gesto di Catena Carnevale permette la narrazione dei fatti di Alcára Li Fusi in una ottica differente quella di un ribaltamento di una struttura sociale e di un mondo in cui coloro che si presenteranno come i liberatori delle masse contadine finiranno per ripetere gli abusi e comportarsi allo stesso modo di coloro che essi avevano sostituito al potere. Da ciò Consolo ci permette di dedurre, prima di lui avevano fatto lo stesso Pirandello, De Roberto e Tomasi di Lampedusa, che la storia o meglio il potere contiene un elemento di immobilismo che costringe coloro che arrivano a gestirlo, soprattutto i nuovi arrivati, a dovere ripetere le procedure e ad adottarne le forme ed i compromessi dei loro predecessori in una inesauribile repressione sociale che investe sempre le classi contadine. L'intera vicenda storica e narrativa di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* può essere letta come un capovolgimento ma allo stesso tempo una meticolosa distruzione dei rapporti sociali presentati in *I promessi sposi* e di *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa altro romanzo storico preso a modello da Consolo nella costruzione di *Il sorriso. Il Sorriso dell'ignoto marinaio* intende evidenziarne i fallimenti e l'impossibilità a porsi come narrativa totalizzante, vale a dire in grado di rappresentare l'intera società umana

attraverso un unico punto di vista ed una unica voce narrante. Il ritratto d'ignoto di Antonello ammirabile da qualsiasi angolazione senza mutare la visuale del quadro, ha anche questo significato: il punto di vista rappresenta una forma di conoscenza.

Il motivo del rovesciamento narrativo lo ritroviamo ampiamente sviluppato in tutta la produzione artistica di Francisco Goya. Il rovesciamento narrativo oltre che permettere una riconsiderazione e riscrittura del romanzo storico come proposto da Manzoni crea una assenza, della centralità del punto di vista, che in realtà risulta essere una assenza ontologica. Essa apre spiragli nella narrazione, vuoti di voci, che non saranno mai volutamente riempiti dall'autore, ma che si trasformano in presupposti per una possibile costruzione utopica.

La rappresentazione del mondo alla rovescia presentata anche nella veste di un mondo perverso continua in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Il terzo capitolo rende questo concetto nella sua rappresentazione più piena e folle.

Il terzo capitolo dal titolo *Morti Sacrate* rappresenta uno spartiacque all'interno del *Sorriso*. Esso è la più compiuta rappresentazione del discorso sulla società siciliana avviata nei primi due capitoli. Mandralisca ravvisa in quella società, nella quale egli occupa una posizione preminente in quanto scienziato e nobile, una continua violenza commista ad inganno che nel corso dei secoli è stata attuata verso le classi sociali meno abbienti, sostenuta anche dalle leggende locali debitamente costruite dai nobili e dal clero per sostenere la loro supposta autorità morale:

”-Oh le fesserie, le fesserie! – andava mormorando Mandralisca in mezzo ai denti. Non digeriva, no, quella leggenda di re Ruggero, gonfiata ad arte dal vescovo e dal clero.(Consolo,15)

Nei primi due capitoli è instaurata una rappresentazione sociale relativa alle classi sociali della società siciliana del tempo, seppure accentuandone gli aspetti retrogradi e parassitari di quelle classi alte, destinate a guidare la società.

Il quadro sociale d’assieme che vien fuori dai primi due capitoli rivela una società siciliana semif feudale, violenta e fondata sullo sfruttamento indiscriminato della mano d’opera impiegata nella estrazione della pomice che arreca nefasti danni ai polmoni dei cavatori di pomice:

”-Male di pietra,- continuó il marinaio - E’ una cavatore di pomice di Lipari. Ce ne sono a centinaia come lui in quell’isola. Non arrivano neanche ai quarant’anni. I medici non sanno che farci e loro vengono a chiedere il miracolo alla Madonna negra qui del Tindaro. Speciali e aromatarli li curano con senapismi ed infusi e ci s’ingrassano. I medici li squartano dopo morti e si danno a studiare quei polmoni bianchi e duri come pietra sui quali ci possono mollare i loro coltellini. Che cercano? Pietra é, polvere di pomice. Non capiscono che tutto sta a non fargliela ingoiare” (Consolo,6).

I lavoratori delle cave di pomice, che il Mandralisca incontra durante la traversata da Lipari a Cefalù, sono testimonianza di questa secolare condizione di sfruttamento che non trovava nessuna forza politica o sociale capace di rappresentarli e tutelare i loro interessi. La stessa gerarchia religiosa, come lo stesso Mandralisca ci fa sapere aveva sempre oppresso il popolo a partire dai tempi di re Ruggiero, la cui leggenda: “gonfiata ad arte dal vescovo e dal clero”.(Consolo, 15), è usata per mantenere lo status quo. La gerarchia religiosa trova motivo per propagandare falsamente la propria presenza a fianco dei diseredati ma soggiogandoli ai suoi propri interessi che si manifestavano in stabilità sociale e controllo di ogni loro istanza di libertà. Rompendo questo presunto ordine sociale che verteva sulla centralità della presenza religiosa all’interno della società umana, come rappresentata in *I promessi sposi*, Consolo in *Il sorriso dell’ignoto marinaio* lega la presenza religiosa, principalmente frate Nunzio, ad un disfacimento sociale e morale di cui essa stessa è parte. All’interno della vicenda narrativa la figura di frate Nunzio, può essere accostata a quella di Fra Cristoforo ne *I promessi sposi*. Infatti l’intero terzo capitolo del *Sorriso* può essere letto come una riscrittura caratteriale del personaggio di Fra Cristoforo e della religione delle classi popolari siciliane. Laddove la riscrittura è usata come strategia letteraria la quale deliberatamente si propone di rompere norme letterarie divenute convenzionali. Ed è proprio attraverso tali rappresentazioni di alcuni personaggi e vicende de *I promessi sposi* che Consolo articola il romanzo. In esso si presenta il mondo alla rovescia, slegato da ogni costruzione razionale o da gerarchie di potere, caratteristica su cui verteva *I promessi sposi*. In essi si configurava in un ordine

quasi naturale che poggiava sulla presenza religiosa nella vita quotidiana. Fra Galdino, fra Cristoforo, il cardinale Borromeo, sono figure religiose le quali, ognuna ad un livello sociale differente, si fanno portavoce dei bisogni spirituali ed umani di quelle classi sociali vicine al loro ceto e grado religioso. In *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, la gerarchia religiosa è considerata alla pari di quella delle classi sociali: i nobili ed i latifondisti, che costituiscono l'elemento sociale primario della frantumazione della società siciliana. La frammentazione sociale comporta un assetto sociale non razionale, lacerato nelle sue dinamiche sociali e nei rapporti di classe. Ogni azione individuale così come ogni relazione sociale avviene e si consuma in un gesto svuotato di ogni significato intenzionale ma che finisce per rivelarsi inutile rispetto alla interazione sociale riflessa in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.

Se in *I promessi sposi* la gerarchia ecclesiastica era una delle istituzioni, probabilmente la sola, intorno alla quale si articolava la costruzione sociale raffigurata dal Manzoni, il suo ruolo non si risolveva solo in una mera funzione spirituale ma costituiva anche l'argine difensivo, ovviamente di natura morale, contro le prepotenze dei nobili nei confronti degli umili. Essa, la gerarchia ecclesiastica, in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è assente dalle vicende umane del popolo che vive il rapporto religioso ancora attraverso pratiche pagane, senza mai aver incorporato una reale dimensione di fede cristiana. Il cattolicesimo e la gerarchia ecclesiastica non raccolgono le istanze dei ceti subalterni, ma si presentano come sostenitori di quel processo di sfruttamento sociale riversato sempre sulle classi subalterne. L'istituzione religiosa quando non ricorre alla

menzogna per favorire la nobiltà saldando con essa una perenne forza conservatrice nei confronti dei contadini, è rappresentato da preti degeneri e folli. Frate Nunzio, il protagonista del terzo capitolo, è l'emblema dello sfaldamento di quella presenza religiosa all'interno della società civile siciliana. La bassezza morale, la deformità fisica e la follia sono le qualità umane possedute da frate Nunzio. Esse, già descrittivamente ne tratteggiano le qualità morali e fisiche che lo rendono estraneo ad ogni integrazione o collocazione sociale, non a caso infatti è un romito, folle ed epilettico. Dunque incapace di arrecare un apporto ministeriale sociale costruttivo ad una comunità umana che nemmeno sente il bisogno di una presenza religiosa. Viceversa si pensi al ruolo di fra Cristoforo all'interno della costruzione sociale resa dal Manzoni attraverso *I promessi sposi*, nella quale il frate ricopre un ruolo sociale derivatogli dalla sua storia personale ed un ruolo ministeriale derivatogli dall'appartenenza ad una istituzione religiosa. Essi si fondono nella scelta di vita di Ludovico divenuto fra Cristoforo. Egli si fa difensore degli oppressi poiché personalmente ha sperimentato l'inutilità e la violenza che si celano nella prepotenza.

Il capitolo ha per protagonista il folle romito frate Nunzio, rompe gli schemi narrativi precedenti, costruiti su una linearità narrativa che si articolava in una costruzione sociale, in cui ogni personaggio era calato appieno nel suo ruolo sociale. Il capitolo è composto da vari segmenti narrativi. Alcuni si focalizzano direttamente sulla folle figura del romito, altri descrivono episodi della vita popolare siciliana, relativamente alle aree della rivolta popolare in seguito allo sbarco garibaldino. Frate Nunzio è colto ora nella sua grotta-ricovero, altre volte inserito tra i villani durante un banchetto allestito per

una festa religiosa, intento a nutrirsi smoderatamente, altre volte colto da un attacco della malattia da cui è affetto: l'epilessia. Esso raccoglie in sé gli aspetti perversi e tetri della religione quasi a manifestarne l'inutilità in un consesso sociale talmente lontano dal recepirne la necessità di una presenza religiosa che essa viene affidata agli esclusi dalla società: i folli.

Malgrado questa marginalità fisica e sociale di frate Nunzio, egli è l'unico ad intuire l'imminente rivolta. Paradossalmente, questo ci rivela che la realtà è compresa solo da colui che la società stessa relega ai suoi margini.

Il capitolo tra i più brevi del romanzo si apre con la descrizione del paesaggio e degli elementi che circondano la grotta del romito frate Nunzio:

“Merda, merda, che acqua?, secca sulla trazzera tra le pietre, pani di vacca, cipolle di mulo, olive di capra,, a colpi di bordone, e la zucca appesa vuota risuonava. Sputava saliva schiumosa. San Nicola, Nicola lo Zito, miracoloso, buono pei villani mangia storie”(Consolo,59).

Il brano appena riportato contiene un consistente numero di vocaboli relativi ad elementi organici animali ed umani: “pani di vacca, cipolle di mulo, olive di capra..”.

Dall'avvio si percepisce la procedura narrativa di Consolo: quello della contrapposizione alto-basso, organico ad inorganico, sacro-profano, quasi a voler congiungere e far vivere insieme: la vita e la morte. Elementi organici, escrementi di animali, associati ad alimenti che attraverso il loro contenuto simbolico, ad esempio l'acqua, rimandano alla sacra

scrittura, sono inseriti per rafforzare e sostenere la costruzione di una società nella quale è avvenuto un totale sovvertimento della struttura sociale e la cui unica possibilità di rappresentazione risiede nella parodia. L'episodio della presunta trasformazione dell'acqua in aceto da parte del romito che induce i popolani a considerarlo beato non senza un elemento di commiserazione e dabbenaggine, rimanda alla religiosità vissuta dal basso clero (frate Nunzio) ed a quella vissuta dal popolo. Essa è vissuta dal popolo in maniera assolutamente disincantata e beffarda senza escludere il costante rimando, puntualmente evidenziato sulla pagina, ad una fisicità dai caratteri assolutamente poco sacrali. Tali rappresentazioni parodiche rimandano direttamente alla corposa tradizione parodica prodotta tra la fine del mondo antico ed il Medio Evo, ed avranno una notevole influenza sulle forme letterarie che seguiranno. Il tipo di parodia letteraria che vide la luce tra la fine dell'Evo antico ed il Medio Evo ebbe un contenuto prevalentemente religioso tra di esse la Cena Cypriani, (coena Cypriani), è tra le più conosciute.

Se la proliferazione della parodia religiosa come suggeritosi da Bahktin indica un preciso trapasso nella produzione delle forme letterarie. Relativamente all'uso della parodia in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ed alla specifica parodia del terzo capitolo qual'è la sua funzione all'interno dello sviluppo delle forme letterarie successive? Alcuni elementi narrativi inseriti in *Morti sacrata* ed il genere letterario in cui il romanzo di Consolo è collocabile: quello storico-narrativo, permettono di individuare delle direttive lungo le quali l'autore, Consolo, intende condurre la produzione storico-narrativa, futura. Il degrado, l'abbassamento di temi o personaggi ritenuti alti, il frate, non hanno un

carattere formale o relativo all'interno del realismo grottesco. L'alto ed il basso nella narrazione di Consolo, come lo era stato per la narrazione di Rabelais, hanno un significato strettamente topografico. Il basso è la "terra", l'alto è il "paradiso". La terra è un elemento che divora, inghiotte ed allo stesso tempo un elemento di nascita e di rinascita. Degradare, abbassare di livello, significa venire a contatto con la terra. Degradare è seppellire e simultaneamente uccidere per poi portare alla luce qualcosa di nuovo e migliore. L'episodio del trapasso di frate Nunzio in seguito al falso miracolo e la conseguente perdita di "controllo di sfintere" non fanno che rafforzare una concezione tutta terrena e dissacrante della religione agli occhi dei popolani siciliani. Essi avvertono la lontananza ed il degrado di una istituzione che mai è stata in grado di porsi a guida morale della società isolana. Palese è il riferimento alla centralità della religione cristiana nel romanzo di Manzoni. In altre parole non siamo più calati nella religiosità posttridentina proposta dal Manzoni in *I promessi sposi*, ma in una religiosità violenta semi pagana ed idolatra che trova nella follia di frate Nunzio il suo apparente reinserimento in un consesso sociale lacerato e violento. Al folle frate Nunzio, la totale esclusione sociale viene in parte evitata dalla sua nuova identità acquisita del romito.

Al centro del capitolo vi è l'agghiacciante episodio dell'assassinio da parte di frate Nunzio della giovane donna in abito da sposa ed il suo successivo stupro, assassinio avvenuto in chiesa ove la giovane donna si trovava poiché erroneamente considerata deceduta. Questo episodio apparentemente incongruo nell'economia del terzo capitolo ricopre una parte importante. Considerando nella nostra lettura di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* la perenne presenza manzoniana attraverso alcuni caratteri speculari di

I promessi sposi, la giovane e vergine sposa rimanda al personaggio di Lucia. Palese, è il capovolgimento narrativo: la protezione della giovane Lucia diviene la sua uccisione nel testo di Consolo. Ancora una volta il ruolo "protettivo" offerto dalla religione e dai suoi ministri finisce per essere capovolto divenendo la massima espressione di violenza possibile: l'assassinio, consumato in un luogo che invece dovrebbe assicurare la protezione dalle violenze del mondo esterno: la chiesa.

La similarità narrativa fra la figura di frate Cristoforo e quella del romito si compone di diversi elementi comuni. Esaminiamone alcuni per cercare di pervenire alle ragioni di questa costruzione parodica che, pur apparendo superflua nella economia della narrazione, rientra nel disegno narrativo ideato da Consolo.

L'episodio di frate Nunzio è la parodia del capitolo quarto di *I promessi sposi*. Laddove però, le due figure religiose sono caratterizzate da una ironica inversione. Mentre Ludovico che diventa fra Cristoforo a seguito di un delitto commesso durante un duello con un nobile attaccabrighe, di nome Cristoforo, generato da una disputa sul diritto di precedenza e trovandosi vicino ad un convento (quasi "gli parve che Dio medesimo l'avesse messo sulla strada, e datogli un segno del suo valore, facendolo capitare in un convento in quella congiuntura") (Manzoni,63,) decise di convertirsi al cristianesimo. E per ricordare per sempre quel suo folle gesto prenderà il nome di Cristoforo. La nuova vita di Ludovico, divenuto fra Cristoforo, sarà costruita e vissuta a difesa di coloro che subiscono soprusi ed angherie da parti dei potenti in nome della religione cristiana e della chiesa. Il fra Cristoforo di Manzoni è l'incarnazione di quel cattolicesimo militante che si batte a fianco degli indifesi, offrendo loro un supporto spirituale e fattuale. La figura

religiosa di frate Nunzio, invece, non reca in sé nessun anelito di spiritualità. La sua scelta religiosa scaturisce da una patologia fisica, e qui risiede la prima differenza tra i due frati, che lo rende "fuggiasco dalla casa del padre in vigilia di nozze e romito per trent'anni nella grotta del Calanna"(Consolo,59). Frate Nunzio, al contrario di Cristoforo, è una figura pseudoreligiosa interamente alle prese con una fisicità deforme dalla quale deve difendersi escludendosi dalla società. Per tal motivo egli è considerato di profonda fede religiosa dai "villani mangia storie" che al contrario dei pescatori di Pescarenico, vivono un rapporto distaccato ed ironico con la religione. Non a caso, l'episodio della falsa trasformazione dell'aceto in vino rientra in quel gioco dell'ambiguità dei significati caratteristico della parodia. Dunque la fede religiosa di frate Nunzio è una fede dissimulata, fondata su un continuo inganno che è proprio del personaggio e dei fedeli. In questo contesto, la fede vissuta, sia da frate Nunzio che dai villani, rimane in un rapporto tutto terreno, che cela una profonda dissimulazione che trova la sua realizzazione in una violenta carnalità. Essa diviene il motivo principale intorno al quale verte il tema del capitolo: la costruzione del mondo alla rovescia, in cui la religione diviene un affare prettamente terreno e carnale e gli uomini anziché elevarsi attraverso di essa ad essere spirituali più completi, precipitano in uno stato esistenziale prossimo a quello delle bestie. Frate Nunzio il romito non sfugge a questa considerazione e gli stessi fedeli discorrendo tra loro lo descrivono nel seguente modo:

-“Eh, dicono ch'abbia sotto 'na roba come l'asino...

-“D'asino ha la testa. E le spalle di uccellaccio di malaugurio!”(68)

Questa associazione fisiognomica uomo-bestia la ritroviamo ampiamente trattata nell'arte di Francisco Goya. La relazione uomo-bestia non risiede solo in una considerazione di natura semantica ma essa si estende anche alla relazione tra la descrizione fisica e la valutazione morale della persona associata ad uno specifico animale- asino ed uccellaccio-sono le rappresentazioni animali di frate Nunzio. Frate Nunzio attraverso questa descrizione fatta dai suoi concittadini viene collocato in uno stato fisico e morale di pura animalità in cui sono assenti ogni traccia di ragione e di fede. Esse, al contrario erano le virtù umane intorno alle quali in *I promessi sposi* il personaggio di fra Cristoforo era stato costruito. Dunque nel raffrontare le due figure religiose, quella di fra Cristoforo e quella di frate Nunzio, ci muoviamo da un piano spirituale, quello di Cristoforo, a quello animale, quello di Nunzio. L'associazione uomo – bestia comporta l'assenza di ogni traccia di razionalità. Ma in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è specificatamente riportata la reale follia di frate Nunzio:”-Solità e privazioni gli hanno fottuto la ragione- mormorò il notaio don Giuseppe Bartolo, sindaco di Alcàra, al figlio professore Ignazio che gli stava accanto“(67).

L'associazione uomo-bestia rimanda al discorso sulla razionalità umana, e sulla sua necessità per costruire una società razionale. Ricordiamo che il progetto sociale illustrato da Manzoni in *I promessi sposi* era proprio costruito su un ideale di società cristiana senza escludere la presenza di elementi di ideologia illuministica che Manzoni sapientemente aveva fatto confluire nella sua visione cristiana del seicento lombardo. In

altre parole, l'elemento irrazionale presente nell'uomo in *I promessi sposi* di Manzoni veniva posto sotto il controllo della religione. Essa diveniva, nel progetto sociale manzoniano, l'elemento che dava coesione alla società ed alle esistenze degli uomini. Esisteva dunque la necessità di porre la religione al centro di una costruzione sociale in maniera tale che essa potesse rafforzare la razionalità dell'uomo. Essere di per sé non razionale. L'approccio di Consolo, per motivi storici, il cattolicesimo siciliano non è quello lombardo, né Consolo ha come progetto l'edificazione di una società cristiana. Al contrario, la società che Consolo descrive in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è una società lacerata dalla rivolta sociale ed in cui il peso della repressione e le ingiustizie si stemperano sui contadini, che proprio la religione cattolica avrebbe dovuto tutelarne i diritti agli antipodi del modello manzoniano. Decidendo di costruire il suo modello di società su un modello speculare a quello del Manzoni, Consolo riscrive un episodio di *I promessi sposi*, sottraendogli la figura umana intorno alla quale il capitolo ed il romanzo erano stati progettati dal Manzoni. Il frate folle e perverso, frate Nunzio, rappresenta la massima aberrazione del potere e della società.

Da queste premesse narrative dominate da diffusa follia e lacerazione sociale non può che scaturire una società la cui vita civile è dominata da una diffusa irrazionalità. Essa si manifesta attraverso un costante sfruttamento sociale da parte delle classi agiate su quelle meno abbienti. Questa rappresentazione sociale non razionale non può che essere resa narrativamente attraverso la riscrittura. E proprio la razionalità ad essere rappresentata da Consolo nelle sue due forme degeneri: la follia e la parodia. Proprio gli stessi temi che ritroviamo nella maggior parte dei dipinti e degli acquarelli di Francisco Goya, la cui

produzione artistica è stata largamente usata da Consolo attraverso l'inserimento dei titoli dei dipinti di Goya²² nella narrazione e della loro successiva descrizione.

²² I Capricci non sono ordinati secondo un chiaro e distinto ordine. Il tentativo di definire per gli ottanta dipinti di I Capricci un univoco significato non conduce a nessuna convincente interpretazione, nonostante Goya abbia posto una didascalia in calce ad ogni dipinto. L'idea che emerge dai lavori di Consolo è quella della infinità interpretabilità di I Capricci. Un lavoro in cui la relazione tra la presenza e l'assenza di significato è in uno stato di perenne flusso.

Capitolo IV. Il rapporto Consolo- Goya; da iconografia a iconologia.

Il lavoro di Goya è una riflessione su una fase storica in cui il capitalismo stava per rimpiazzare ciò che rimaneva del sistema feudale e preparare la strada per l'entrata nella storia della classe operaia. Lo stesso mutamento istituzionale e politico si verifica attraverso l'unità italiana. Il passaggio dal medioevale e retrivo regno borbonico al nuovo stato sabaudo e con esso la materializzazione del nascente capitalismo italiano, creò una lacerazione sociale non inferiore a quella raffigurata da Goya in *I disastri della guerra*. Il moderno stato italiano nasce emancipandosi dalla religione, insorgendo contro la sua stessa religione e tradizione. Infatti il processo risorgimentale si compie escludendo tre mondi tradizionali che costituivano la maggioranza del popolo italiano: il mondo cattolico, il mondo contadino ed il mondo meridionale. La stessa espressione Risorgimento, di origine religiosa e giobertiana, richiama l'idea di Risurrezione. E spiriti religiosi furono Gioberti e Rosmini, Manzoni e Mazzini, e non pochi uomini del Piemonte Sabaudo. Resta lo spettacolo di una Italia spaccata tra senso religioso e senso nazionale, con due idee della patria che si combattevano: la patria che si identificava con la tradizione locale e con la religione e la patria che si identificava con la tradizione nazionale e lo stato unitario.

Questi trapassi storici epocali (oltre alla scomparsa di un mondo che conteneva in sé una parvenza di equilibrio sociale, pur sempre fondato sullo sfruttamento delle classi sociali inferiori) colpiscono più vistosamente quelle classi sociali che vedono la loro esistenza

legata ai modi di produzione maggiormente coinvolti nelle dinamiche sociali che prevalgono durante tali periodi. Le stesse dinamiche socio-economiche si ripeterono durante gli anni in cui il Sorriso venne pubblicato. Il risultato sociale di queste rapide e traumatiche trasformazioni, riflesso poi nella letteratura del tempo, fu quello di rompere gli equilibri di una società agraria che si apprestava a diventare una società industriale, generando anche il distacco degli intellettuali dalla società civile. Gli effetti di questo rapido mutamento sociale, violento e esterno alle dinamiche della società e ai valori del tempo trovarono una consistente presenza nella produzione letteraria del tempo, producendo un tema letterario costante, quello del mondo alla rovescia, definitivamente abbandonato dalla ragione e da ogni elemento di spiritualità. Il rapido mutamento sociale ed economico nel periodo 1960-1970, anni in cui avvenne la gestazione e la scrittura di *// sorriso dell'ignoto marinaio* portò a compimento i motivi sociali trattati da Consolo, nel suo precedente romanzo *La ferita dell'aprile*. Il nuovo assetto sociale nato a seguito degli sviluppi sociali di quegli anni: la massiccia emigrazione dal Meridione verso il Nord Italia con il conseguente spopolamento delle campagne meridionali. In questo nuovo assetto sociale irrompono quelle voci che tante altre volte, nel romanzo storico italiano, erano volutamente state tenute fuori dalla narrazione. Il proliferare di voci, sino ad allora tenute ai margini della storia, mette in discussione una visione monolitica della storia e la rimpiazza con una storia "polifonica". Un tale progetto di narrativa storica non può contenere un unico principio narrativo dal quale far scaturire la narrazione storica. I motivi della narrazione storica manzoniana: ragione e religiosità, non potevano essere

che considerati smarriti dal mondo nell'assetto del nuovo mondo. E i personaggi che intendevano rifarsi a questi due valori sociali: la ragione e la religiosità, non potevano che essere rappresentati nella loro vana ricerca di qualcosa che era stato sottratto al mondo. Dunque ricercatori della ragione e della fede: scomparse dal mondo. Mandralisca e Frate Nunzio sono le figure umane investite da questa perdita del loro ruolo sociale. Ciò che Consolo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* attua è una spoliazione di identità di ogni personaggio del romanzo che ha un suo alter ego nei due romanzi storico-letterari ai quali Consolo ha guardato: *I promessi sposi* di Manzoni ed *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. A personaggi a tutto tondo, figure ottocentesche, Consolo oppone personaggi lacerati dal dubbio e folli, incapaci di trovare una loro collocazione sociale. La ricerca di identità diviene il movente esistenziale principale dei personaggi di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Identità dei personaggi che si costruisce su quei due caratteri che hanno plasmato il romanzo storico italiano: la fede e la ragione.

Ma esse sono scomparse dal mondo, non rimane che il vuoto simulacro da adorare e coloro che si fanno carico di queste fedi assenti non potranno che muoversi in un mondo alla rovescia, sbeffeggiando ciò che essi inseguono. La ricerca scientifica del Mandralisca non può arrecare nessun miglioramento sociale ma soprattutto essa è estranea ai bisogni delle classi subalterne e di ciò il protagonista è perfettamente consapevole, lo stesso dicasi della religione. Non a caso la figura religiosa principale di *Il sorriso dell'ignoto*

marinaio è frate Nunzio, folle e violento che in nessuna maniera può dirsi erede della tradizione dei personaggi religiosi che compaiono in *I promessi sposi* ed in *Il gattopardo*. La scienza e la fede non appartengono all'universo narrativo di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e coloro che intendono farsi interpreti di queste due aree dell'esistenza umana finiscono per divenire personaggi alienati dal loro consesso sociale. Da ciò deriva la goffagine, se non la follia, seppure a livelli diversi del Mandralisca e di frate Nunzio. L'uno, il Mandralisca, è colto nel labirinto dell'autoreferenzialità e del sapere asettico della scienza. L'altro frate Nunzio estraneo ad ogni anelito di spiritualità, viceversa prigioniero di una perversione sessuale che lo porta all'isolamento sociale distogliendolo dalla principale missione religiosa: la vita comunitaria. Frate Nunzio, al contrario, decide di vivere lontano dalla comunità, di estraniarsi da essa. Viene meno la sua missione religiosa, al contrario essa viene totalmente rovesciata.

Questa rappresentazione a rovescio dei ruoli e dei personaggi è presente in tutto il capitolo *Morti Sacrate*, essa è il motivo principale di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Un mondo abbandonato a se stesso in cui l'unica possibilità di emancipazione passa attraverso una azione di autoconsapevolezza individuale. Il discorso sulla storia e sulla sua narrazione che costituisce uno dei motivi principali di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è palesemente demandato dal Mandralisca agli stessi protagonisti delle vicende storiche narrate, le classi subalterne:

” Agire, dunque Interdonato? Mon io, non io! L’unica azione degna che m’accinga a fare é quella di lasciare la mia casa, i miei beni e destinarli a scuola, insegnamento pei figli dei popolani di questa mia città di Cefalú. Si che, com’io spero, la storia loro, la storia, la scriveran da sé, non io, o voi, Interdonato, o uno scriba assoldato, tutti per forza di nascita, per rango o disposizione pronti a vergar su le carte fregi, svolazzi, aeree spirali, labiranti....Lumache”(100).

Ciò é quello che un giorno dovrebbe accadere. Adesso, al momento della narrazione dei fatti e della scrittura del romanzo la storia dei subalterni é ancora scritta dagli altri. Questo provoca un’alterazione dei fatti, un’incapacità di cogliere le reali ragioni storiche della rivolta contadina. Questa impossibilità di comprendere fino in fondo le ragioni dei rivoltosi crea una visione distorta della loro storia.

Una distorta visione della storia può rivelarsi anche come una inversione della stessa. Il sostantivo *inversione* considerato rispetto ad una possibile descrizione della realtà umana diviene sinonimo di ribaltamento della realtà, vale a dire alla negazione della razionalità oppure paradossalmente potrebbe diventare la maniera di rappresentare la realtà partendo dalla propria razionalità non compiuta. Il termine *inversione* etimologicamente indica il mutamento della disposizione delle parole nel periodo, vale a dire l’alterazione della narrazione, quella storica inclusa. Esso veicola il significato di stravolgimento, alterazione di una normale condizione storica o sociale, dunque di *perversione*. L’inversione di una determinata realtà é esprimibile mediante la lacerazione dei rapporti

di poteri. Essa può anche risolversi in una carnevizzazione della realtà. Alterazione che può essere soltanto momentanea, illusoria. Un siffatto atteggiamento è quello tipico delle “jacquerie” medievali, esplosioni di violenza destinate a morire nel volgere di un breve periodo. In questo periodo di subitaneo sovvertimento sociale ad ogni gruppo sociale, ed in particolar modo quello dei rivoltosi, quasi sempre contadini, viene a mancare il gruppo sociale di riferimento verso il quale ci si è ribellati. Ciò porta alla formazione di un vuoto sociale che necessita di essere riempito mediante il ristabilimento delle condizioni sociali precedenti la rivolta. In effetti ogni rivolta crea una anomalia sociale, uno squilibrio sociale, destinato ad esaurirsi allorché le cause, seppur giuste, che hanno portato alla rivolta vengono meno. Un passaggio della novella di Giovanni Verga *Libertà* ci aiuta a comprendere questa necessità di ricomposizione di un ordine sociale che assume un carattere quasi naturale.

” ...Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente, non vedeva altro che nero e rosso. Lo calpestavano, gli macinavano le ossa a colpi di tacchi ferrati; egli aveva addentato una mano che lo stringeva alla gola e non la lasciava più. Le scuri non potevano colpire nel mucchio e luccicavano in aria. E in quel carnevale furibondo del mese di luglio, in mezzo agli urli briachi della folla digiuna, continuava a suonare a stormo la campana di Dio, fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come in paese di turchi.

Cominciavano a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogi, mogi, ciascuno fuggendo il compagno. Prima di notte tutti gli usci erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume.

Aggiornava; una domenica senza gente in piazza né messe che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare.- Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! – Il casino dei *galantuomini* era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana. Dal campanile penzolava sempre il fazzolletto tricolore, floscio, della caldura gialla di luglio. (32)

L'episodio di Bronte, l'inaudita violenza dei rivoltosi verso la classe dirigente ed il clero agli occhi di Verga rompe quell'assetto sociale che seppur ingiusto si reggeva su uno sfruttamento sociale quasi tacitamente accettato dalla classe subalterna. La rivolta ed il suo esito sociale aprono spazi di libertà ignoti alle masse contadine. Il nuovo seppur momentaneo assetto sociale non è maturato attraverso una lenta sedimentazione democratica nelle classi sociali in causa, ma è frutto di una esplosione di violenza, destinata a placarsi permettendo il ritorno al vecchio assetto sociale. La violenza della rivolta genera un mondo inverso. Un mondo in cui è sovvertito ogni valore civile e l'unica legge che vi regna è quella della violenza. La violenza è la forma massima di perversione che si possa attuare su un corpo sociale, sulla società. Essa non modifica

affatto l'assetto sociale della società ma sottolinea i limiti di tale cambiamento. Inversione e perversione divengono due elementi speculari della stessa realtà, al pari di rivoluzione e carnevale. Ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* tale inversione la si ritrova in ogni singola pagina e in ogni singolo personaggio. Il romanzo, come abbiamo precedentemente considerato, è costruito sulla inversione narrativa di *I promessi sposi* e di *Il gattopardo*. La posizione ideologica di Consolo è molto distante da quella di Verga. Verga considera ineluttabile la condizione umana, la fonte della sua ideologia letteraria vive proprio nel rifiuto di una ideologia progressista. Consolo, viceversa, crede in un progetto di miglioramento sociale e non a caso mette in bocca al Mandralisca il programma che permetterà ai contadini siciliani di emanciparsi. Esso si attuerà attraverso l'istruzione. E' pur sempre un programma che sarà attuato nell'avvenire. Al momento non resta che prendere atto della inutilità della rivolta sociale dominata ad essere risolta con l'inganno da parte di un generale garibaldino.

Il tema del mondo alla rovescia, il mondo che ha smarrito la ragione, è al centro della produzione di Francisco Goya, in particolar modo la raccolta *I disastri della guerra* ed una serie di acquarelli noti come *Disparates* (Assurdità). *I disastri* sono anch'essi costruiti intorno al gioco del rovescio, ovverosia il mondo guardato dal di fuori e dal basso, la di cui comprensione spetta solo a coloro che da esso sono esclusi.

Il terzo capitolo si apre con un incipit: *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* tratto da *I disastri della guerra* di Goya.

L'acquarello raffigura un uomo, probabilmente un frate, con abiti lacerati e con volto affranto che si rivolge al cielo, circondato da un buio spettrale. Le tenebre circondano quest'uomo. Il suo sguardo non trova rispondenza in una luce divina, ma si perde nel buio. Quest'uomo è lasciato solo, il suo anelito religioso rimane inascoltato. Una cupa coltre nera circonda la sua figura. Ogni presenza di luce è cancellata. La speranza è definitivamente perduta. Il messaggio della serie di acquarelli è chiaro e rimane immutato dalla prima sequenza all'ultima serie: la brutale follia della guerra conduce all'inversione dei valori alla totale assenza di significato. Essi raffigurano la più compiuta rappresentazione dei risvolti sociali ed umani di un conflitto bellico.

L'inserimento in *Il Sorriso dell'ignoto marinaio* dei titoli dei quadri di Goya pone un apparente problema ermeneutico. Da un lato abbiamo Consolo, che costruisce il suo romanzo sulle specifiche vicende storiche di Alcázar de San Juan. Vicende tra l'altro non facilmente documentabili. Perciò la ricostruzione non può che avvenire attraverso un processo di narrativizzazione in cui si cerca di ricucire i vuoti della memoria e degli archivi. Le recondite motivazioni che spinsero i contadini di Alcázar de San Juan alla rivolta ed il conseguente uso di materiale storico non narrativizzato, le cosiddette fonti non primarie, abitazioni, carceri, storie orali locali. In altre parole tutto il materiale che Lucien Fevre indica come: "la presenza, l'attività, i gusti e i modi di essere dell'uomo" con l'intento di capirne le profonde motivazioni che portarono alla ribellione. Dall'altro punto di vista, nel testo compare il pittore Goya, profondamente conservatore ma soprattutto profondamente intriso di spirito e cultura spagnola. Un pittore nato povero

e assunto a fama nazionale, ma che non ha mai smesso di rappresentare episodi di vita spagnola riuscendo a rendere in vivide immagini il carattere e le turbolenze sociali della Spagna del XIX secolo. Non a caso critici letterari e d'arte non hanno mai smesso di interrogarsi sulla sua identità spagnola. Havelock Ellis definisce Goya un uomo di Aragona nei cui lavori é possibile rintracciare "a genuine and energetic renaissance of the Spanish spirit." (Havelock, 129,1908)

L'analisi di Havelock Ellis sulla *spagnolità* di Goya, ampiamente presentata nel testo *The soul of Spain* (1908) pone l'enfasi sulle istituzioni che hanno maggiormente inciso sulla formazione del carattere spagnolo:

"On the whole, with his versatile aptitudes and wide-reaching interests, Goya represents the Spanish temper and Spanish interests more comprehensively than any other Spanish painter. He has finally escaped from the control of the Inquisition, which fettered his predecessors, and is a little intoxicated with his freedom. Religion, the prime interest of old Spain, is a negligible element in his art. It is, indeed, a fact of some significance in estimating the spiritual outlook of Spain, that since Zurbarán there has been no great Spanish religious painter. Goya touched Spanish life vividly and alertly on every other side; he has all the fantastic energy of Spain, some of his pictures are like pungent political pamphlets, in a versatile and experimental way which is always interesting.

though, except in a few occasional sketches and etchings, it seldom reaches consummate achievement....And while he was at heart and in life a typical Spaniard, Goya was also a nervous and restless modern, indeed with some claim to be accounted the earliest of modern painters. (Havelock Ellis, 131, 1908)

La tipicità spagnola di Goya ci rimanda a un concetto storico espresso da Amerigo Castro, uno storico a cui sia Sciascia sia Consolo hanno rivolto la loro attenzione, principalmente per due ragioni. La prima è collegabile con il concetto di *morada vital* per cui i fatti storici non accadono solamente in un luogo o in un determinato anno ma accadono, principalmente, nella coscienza collettiva. In effetti ciò che Amerigo Castro intende puntualizzare è che gli avvenimenti storici di una nazione presentano una loro fisionomia e struttura che riflettono la cultura propria della nazione in causa. Castro parla espressamente di una forma che esiste come parte del processo di realizzazione della vita di una nazione che indipendentemente dagli eventi storici spinge la storia stessa verso il futuro. In questo perenne movimento della storia si inseriscono anche i contenuti dei dipinti di Francisco Goya che in ultima analisi esprimono una richiesta di libertà che viene dal basso. Lo stesso messaggio è espresso dai rivoltosi di Alcázar de Bujaco, che Consolo pone ad epigrafe della loro rivolta fallita, ma che costituisce anche un documento, probabilmente immaginario, dal quale avviare la loro propria futura

narrazione. La narrazione di coloro che sono stati sopraffatti dalla storia e tenuti ad i margini della vita civile, ma che rivendicano la loro storia:

CHISTA È 'A STORIA VERA

LACCARISA

MAJU E GIUGNETTU RI

L'ANNU SISSANTA

CUNTATA RI LA GENTE

CHI LA FICI

SCRITTA CU LU CARBUNI

SUPRA 'A PETRA

PPI MICHELI FANU SANFRARIDDANU

CHI RI MONACU SI FICI ZAPPUNARU

SI TRASI RINTRA RI

STU PUZZU TORTU

SAPPI COMU CHI FU

E STATTI MUTU

RICI NISCENNU CH' 'A

VOTA CHI VENI

'U POPULU 'NCAZZATU RI LACCARA

**RI BRONTI TUSA O PURU CARUNIA
NUN LASSA SUPRA 'A FACCI RI' STA TERRA
MANC' 'A SIMENZA RI
SURCI E CAPPEDDA**

**CANTAA U CUCCH. U CIÀ E U FUHIEN
UNIT TUCC TRAI UN GIU'ORN CANTAN
MAU DI SAN BLESG
TUBOT E CUTIEU
MART A TUCC I RICCHI
U PAUVR SCLAMA
AU FAUN DI TANT ABISS
TERRA PAN
L'ORIGINAU È DAA
LA FAM SAN FIN**

DI

LIBIRTAA (133)

In questa lunga iscrizione posta nel fondo delle carceri dove sono stati reclusi i rivoltosi di Alcára Li Fusi é possibile individuare il movente: *la libert * da cui scaturisce il loro stesso agire storico. Ma come ben capisce il Mandralisca, le ragioni dei rivoltosi non sono quelle dei difensori del latifondo o degli ufficiali garibaldini che devono riportare l'ordine nei villaggi in rivolta dopo gli efferati eccidi, esse sono sedimentate in un ancestrale bisogno di giustizia sociale. A partire da questa arcana mancanza si *in-forma* la storia siciliana. E' questo un motivo ricorrente nella produzione letteraria di Consolo. A partire da questa *mancanza* Consolo attua un processo narrativo di recupero storico di figure umane, eventi, luoghi che si sottraggono o sono riusciti a sottrarsi alla violenza della storia. E qui siamo sicuramente al concetto cardine della concezione storica di Consolo. Essa é salvezza. Recupero dell'incessante violenza che essa riversa sui ceti sociali e sugli individui meno protetti dal potere.

Quando questi fenomeni di sopraffazione sociale ed umana raggiungono livelli non pi  tollerabili dalle classi subalterne, allora abbiamo l'esplosione di una cieca violenza, al pari delle jacquerie medioevali, dopo la quale si ripristina il perenne sistema repressivo. Ed é attraverso questa ottica che prendono forma gli eventi storici siciliani, anche quelli descritti in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Di fronte a queste inaudite e cieche esplosioni di violenza, cui é spettatore il protagonista di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Enrico Pirajno di Mandralisca rigetta la violenza risoltrice mediante la quale i rivoltosi credevano di poter far valere le loro ragioni.

La seconda ragione ci rinvia al legame culturale e letterario che intercorre tra la Spagna e la Sicilia. Legame acutamente indagato da Leonardo Sciascia uno scrittore dalla cui produzione artistica Consolo ha ripreso molti motivi storici e narrativi di derivazione iberica. Una presenza, quella della Spagna, che nella narrativa di Consolo non è solo indice di un interesse letterario ma diviene traccia letteraria che entra nella sua produzione artistica. La concezione consoliana del mondo, l'idea cioè che la vita umana sia sorretta da un gioco illusionistico, e assomigli a una rappresentazione teatrale, se non a una mascherata, è una concezione barocca, che, per i legami profondi fra la cultura siciliana e quella barocca, a tal ragione Consolo, compone i suoi testi su precisi disegni, dipinti, nonché edifici, chiese, castelli, la stessa toponomastica presente nei racconti di Consolo ha un preciso rimando storico: la presenza spagnola in Sicilia.

Cultura spagnola che impone la sua presenza politica, attraverso l'Inquisizione, e persino architettonica in Sicilia. Ciò è reso chiaramente nel capitolo ottavo di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* dal titolo *Il carcere sul muro del castello*.

:<<TEMPORE DOMINI EXC. D. HIERONYMI (COCALI) GALLEGO
PRINCIPIS MILITELLI AC MARCHIONIS SANCTAE AGATHAE. ANNO
DOMINI MDCLXXV>>.

Questi Gallego, quindi, galiziani d'origine, come dice il cognome, avendo avuto da Filippo IV la nomina di principi di Militello e marchesi di Sant'Agata, fecero costruire la fortezza a mar, e il Girolamo (Cócalo) della lapide, sposato a una Corbéra, faceala, a mio giudizio ingrandire e trasformare in un castello di dimora,

chiamando certamente per l'impresa un architetto o geometra spagnolo, che una mente di Spagna solamente poteva concepire una magione sopra il disegno di una chiocciola, o caracol, come la chiaman loro. E siamo persuasi che quell'insolito e capriccioso nome chiuso tra le parentesi che vien dopo Girolamo del principe e marchese, Cocalo, sicuramente d'accademico versato in cose d'arte o di scienza. sennó saria stato eretico per paganità, abbia ispirato l'architetto. Essendo Cocalo il re di Sicilia che accolse Dedalo, il costruttore del Labirinto, dopo la fuga per il cielo da Creta e da Minosse, ed avendo il nome Cocalo dentro la radice l'idea della chiocciola, *Kochlias* nella greca lingua, *cóchlea* nella latina, enigma soluto, falso labirinto, con unizio e fine, chiara la bocca e scuro il fondo chiuso, la grande entrata da cui si può uscire seguendo la curva sinuosa ma logica, come nella lumaca di Pascal, della sua spirale, l'architetto fece il castello sopra questo nome. approdo dopo il volo fortunoso dal grande labirinto senza scampo della Spagna, segreto sogno di divenire un giorno viceré di Sicilia, sforzo creativo in sfida alla Natura come l'ali di cera dell'inventore greco o solo capricciosa fantasia?"(117)

Il carcere titolo di un capitolo, ma soprattutto simbolo di quella dipendenza culturale dalla Spagna trasferitasi anche nelle forme architettoniche dell'isola che ha dato forma e prosieguo storico alla Sicilia, impedendone una differenziazione storica che si sarebbe potuta svolgere su un altro versante storico che Consolo colloca ai margini del tempo

nella presenza greca nell'isola. La presenza di quel sentire spagnolo, denominato da Sciascia *hispanidad* non si risolve in una traccia culturale, ma essa è un *modus operandi*, una forma culturale che permette un continuum culturale tra le due aree geografiche: della Spagna e la Sicilia.

I legami tra la Spagna, la sua cultura e il suo potere, i re, l'inquisizione, e la Sicilia non restano solo a un livello epidermico o di contatti marginali, essi si estendono alla produzione letteraria dei due paesi come lo stesso Consolo nel saggio *La retta e la spirale* (1999) riporta:

“Un altro grande spagnolo si imbatte in personaggi, in eventi siciliani: Lope de Vega. Scrive la *Comedia famosa del santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*. Il santo negro, “más prodigioso”, era il fraticello laico, figlio di uno schiavo moro, Benedetto Manasseri. Era stato “inventato” dai francescani a favore dei mori battezzati, in opposizione al potere dei “bianchi” inquisitori domenicani e all'orgoglio, al ricatto dei “cristiani vecchi”, sui quali avrebbe ironizzato Cervantes nel *Retablo de las maravillas* e nel *Quijote*. San Benito diverrá popolare tra i mori e i poveri d'America, rimbalzerá, per le prodigiose vie della letteratura, da Lope de Vega a Borges: dará il nome a quel quartiere Palermo o San Benito de Palermo di Buenos Aires, la Palermo “di coltelli e di chitarre”, il quartiere di Evaristo Carriego.

Si è mossa questa nota da una estremitá fisica e culturale, dalla Sicilia, per dire della ispanizzazione di regioni italiane, dire anche della Lombardia, di Napoli, e dire insieme dell' “intaliarsi”, come scrive Croce, nel Seicento, nel Settecento

degli spagnoli, di nobili ad esempio che adornavano le accademie di Napoli, di Quevedo che s'iscriveva a quella degli *Oziosi* e che, mutuandolo dal Basile, diede a una sua raccolta di curiosità linguistiche il titolo di *Cuento de los cuentos*. Ha Indugiato la nota sulla Sicilia come sulla regione piú ispanica d'Italia, e non, o non solamente, perché vicereame del grande Regno, ma per aver subito la Sicilia, come la Spagna, il *vulnus* immedicabile, la frattura insanabile, essere scivolata nell'età dei conflitti, aver subito la cacciata degli Ebrei, l'assoggettamento dei Mori, per aver sofferto l'Inquisizione, per essere piombata nella paralisi culturale, sociale, storica. Se questo destino non ebbero regioni di piú salda struttura sociale e culturale, regioni come la Toscana ed il Piemonte, tuttavia la Controriforma segna il passaggio comune in Italia, in Europa, a una diversa storia". (260)

Questo comune legame storico tra Sicilia e Spagna diviene la traccia; il testo- storico-immaginario, lungo il quale Consolo tenta di scrivere una storia romanzata di un momento cruciale della storia siciliana. Tale episodio non é circoscritto solo alla area geografica dei fatti storici, ma trova la genesi storica all'interno del cammino delle idee e delle affinità culturali tra la Sicilia e la Spagna. Questo punto di vista che lega immaginazione e forma culturale non può che negare la razionalità della storia negando il suo compiersi legato ad un processo di causa-effetto.

Questo non implica l'esclusione di elementi, tracce, a partire dai quali é possibile avviare una ricostruzione storica.

Essa non é però possibile. E in questa impossibilità della scrittura della storia é riposto il messaggio di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Un romanzo storico che finisce per rinnegare, per sovvertire, l'impostazione classica manzoniana del romanzo storico. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* allora diviene il romanzo storico che apre alla storia altra.

Una siffatta scelta narrativa non deve portare alla facile conclusione della invalidità della storia o della sua irrepresentabilità. Viceversa il proposito di Consolo é quello di portare alla luce, di fare emergere dall'oblio quelle voci attraverso le proprie lingue che sono state soffocate dal potere. Lingue marginali, dialetti, attraverso i quali l'autore si sforza di sottolineare la pluralità delle prospettive. Ogni lingua, ogni punto di vista é una visione della realtà. In *Il sorriso dell'ignoto marinaio* questa stratificazione linguistica viene riproposta in ogni pagina. Consolo cerca di ricreare una prospettiva multipla con l'intento principale di assimilare le prospettive culturali di ceti disagiati, contadini ed operai, anche se in maniera indiretta. Il testo é pur sempre ambientato durante gli anni dello sbarco garibaldino in Sicilia, anche se poi il reale referente storico temporale sono gli anni della stesura del romanzo.

Il proliferare dei punti di vista unito alla consistenza presenza intertestuale creano una moltitudine di punti di vista che finiscono per negare una visione univoca della narrazione e della storia. Ciò rivela anche una sostanziale sfiducia nella forza conoscitiva del proprio punto di vista, o almeno nella possibilità di riuscire a produrre una rappresentazione unitaria del reale. Così, con un'ambivalenza tipica della letteratura moderna, Consolo sulla scia di altri narratori italiani di quel periodo (da Pasolini a

Mastronardi ad Arbassino) riprende la titanica ambizione di far parlare nella propria tutte le lingue dimenticate. Ci ricorda Cesare Segre che Consolo ci

“rivela principalmente una nuova motivazione, coincide esattamente con il dubbio di riserve sulla possibilità d’identificazione totale o parziale con i personaggi, d’interpretazione degli atti. ...Non è un caso se gli esempi più cospicui di alternanza e sovrapposizione di voci, di montaggio, di incrocio di prospettive si trovano più frequenti in romanzieri della memoria e dell’introspezione, non certo espressionisti come la Manzini o la Banti o Bonsanti (Segre,43,1991).

Consolo, comunque non aderisce pienamente alla analisi condotta da Cesare Segre. Se in *Il sorriso dell’ignoto marinaio* romanzo manca un punto di vista unico, come quello del Manzoni ne *I promessi sposi* oppure quello della coscienza di Fabrizio Salina in *Il Gattopardo*, Consolo non rinuncia ad identificarsi totalmente, seppure verso la fine del romanzo, con il protagonista principale Enrico Pirajno barone di Mandralisca.

La polifonia di Consolo finisce per diventare la forma stessa del romanzo. Essa seziona il testo, riducendolo a tanti segmenti che difficilmente possono essere ridotti in un *unicum* narrativo. In questa precisa scelta narrativa di forma si annida la chiave narrativa di Consolo. Essa prendendo atto dell’impossibilità narrativa dovuta alla mancanza di un diretto gruppo sociale a cui la sua narrativa possa indirizzarsi, ripiega su una modalità narrativa di ri-costruzione, recupero alla memoria, di storie e personaggi obliati dalla perenne violenza della storia.

Allora l'autore consapevole della impossibilità a narrare secondo quelli che sono i riflessi della società in cui si vive, fa approdare la narrazione in luoghi e tempi diversi dall'attuale:

"E' sempre sogno l'impresa del narrare, uno staccarsi dalla vera vita e vivere in un'altra. Sogno o forse anche una follia, perché della follia è proprio la vita che si stacca e che procede accanto, come ombra, fantasma, illusione, all'altra che noi diciamo la reale". (Consolo, 70, 1992)

E questo è anche uno dei motivi per cui Consolo non può e non vuole praticare una narrazione lineare. La sua narrazione procede per frammenti anche quando costruisce un romanzo e come avviene nel testo che maggiormente mette in pratica queste idee di poetica: *Le pietre di Pantalica*.

I frammenti, le rovine, nella poetica di Consolo divengono un modo di parlare della possibilità della scrittura letteraria, sempre obbligata a ricostruire faticosamente una totalità a partire da pochi e frammentari segni, "scritta sopra d'una lastra, qualche scena o figura, con la consapevolezza di essere condannata a un'approssimazione insoddisfacente. D'altra parte, proprio perché costretta ad essere archeologica, la letteratura finisce per testimoniare direttamente la violenza del tempo, la continua trasformazione di quanto era "oro fino, monete risplendenti al par del sole" in "merda del diavolo", e di quanto era vivo in putrefazione e disfacimento.

A partire da questi reperti Consolo avvia la sua ricostruzione di un mondo definitivamente scomparso, di cui esiste traccia nella sua memoria o nelle cose morte. Questa affinità per i frammenti, la rovina, in particolar modo quelle delle civiltà passate, è una tecnica di rappresentazione e composizione tipica degli artisti che pongono la costruzione allegorica al centro della loro arte. Tra coloro che in questo secolo hanno dato un valido contributo a tale modo di concepire l'opera d'arte, vi è senza dubbio Walter Benjamin. Tale scelta di rappresentazione affonda le sue radici nella allegoria narrativa. Di essa se ne è occupato Walter Benjamin. Lo sguardo dell'allegorista si volge continuamente al passato come Benjamin magistralmente osservò nelle sue tesi sulla storia:

“C'è un quadro di Klee che si chiama *Angel Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a *noi* appare una catena di avvenimenti, *egli* vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge lo spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è *questa* bufera. (Benjamin, 37, 1997)

Consolo attraverso il romanzo storico, muove una violenta critica alla storia, distruttrice di civiltà, che nel corso del suo cammino lascia solo rovine dietro di sé.

Le rovine divengono una componente critica fondamentale nella critica allegorica. Esse non sono oggetti di contemplazione nostalgica, ma sono poste lì a ricordarci la precarietà di ogni sforzo umano. Il loro recupero storico permette di conoscere di far conoscere aspetti e momenti della storia altrimenti negati dalla facile illusione del progresso. Ed il proposito letterario di Consolo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è proprio quello di recuperare una storia perduta che ancora necessita di essere considerata previa l'incompletezza del presente. Il vuoto del presente, il suo carattere luttuoso ricordiamo che la narrazione di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* si conclude con le scritte sui muri del carcere dei condannati della rivolta di Alcàra Li Fusi impone l'assenza di linguaggio. Essa non è altro che l'impossibilità a nominare il presente. A partire da questi elementi Consolo tenta di costruire il suo romanzo storico. Il rimando allegorico nell'opera di Consolo si cela non in una incommensurabile distanza dal trascendentale, messaggio tipico dell'allegoria, al contrario, in un distanza siderale da un testo, *I promessi sposi*, che è stato sempre presente nell'orizzonte interpretativo di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* che contiene un messaggio tutto terreno e politico, sul quale si inseriscono i dipinti di Goya oculatamente inseriti nel testo.

Abbiamo accennato alla presenza dei dipinti di Goya all'interno del romanzo e abbiamo considerato le ragioni storico sociali della produzione di Goya. Rimane adesso una ulteriore indagine da compiere, la relazione tra la scrittura di Consolo e le immagini di

Goya considerata attraverso la loro funzione allegorica. Siamo nell'ambito di una presenza allegorica nel testo di Consolo, infatti il processo di creazione attraverso l'appropriazione di testi precedenti è importante per una lettura allegorica, l'immagine allegorica, è un'immagine di cui ci si è appropriati: chi scrive allegorie non inventa immagini ma le confisca, rivendica il diritto di ciò che ha un significato culturale e si pone come suo interprete.

Quando l'artista si appropria di una immagine, finisce per aggiungere sempre un altro significato a quello originale. Il modo allegorico della significazione è la sostituzione. L'allegorista non è interessato al recupero del significato originale dell'opera d'arte, ma solamente a crearne una nuova. Durante questo processo di sostituzione, l'immagine originale è privata del significato originario, lo sguardo melanconico dell'allegorista, scrive Benjamin, "causa alla vita di uscire dal suo corso".²³

L'immagine è incondizionatamente in suo potere, e lui è capace di applicare ad essa ogni nuovo significato che lui desidera. Dunque l'immagine, il dipinto, introdotto nel testo viene liberata dal suo significato originario e liberamente sviluppata secondo un significato che diviene quello che l'autore, Consolo, desidera attribuirgli. Questa trasposizione narrativa è un'altra maniera di "parlare per immagini", differente dalla specie di *ekphrasis* praticata dalla critica dell'arte, e certamente meno rigidamente collegate con l'originale, ma più dinamiche, così in grado di metterci in grado di percepire i lavori di Francisco Goya in una nuova ottica. Il *pictor in fabula*²⁴ creato da Consolo intende corroborare le scene di violenza e di orrore che la rivolta di Alcàra Li

²³ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997. Introduzione, xviii.

²⁴ Tullio Pagano, *A world of Ruins: the allegorical vision in Fabrizio Clerici, Vincenzo Consolo, and Luigi Malerba* in *Italica*, Journal of the American Association of Teachers of Italian, volume, 79, number 2, Summer 2002:204-221

Fusi generò. Consolo, operando sulla similarità storica e sociale tra i fatti di Alcàra Li Fusi ed i tumulti sociali della guerra civile spagnola, commenta, ovverosia legge i quadri di Goya, tale procedimento narrativo è esplicitato da Consolo in *I linguaggi del bosco* un racconto contenuto in *Le pietre di Pantalica*:

“Ora io, con l’aiuto di una lente, cerco di leggere e descrivere queste due foto. Ma non voglio fare una lettura semiologica o estetica né barthesiana. Voglio solo fare una lettura oggettiva, letterale, come di reperti archeologici o di frammenti epigrafici, da cui partire per la ricostruzione, attraverso la memoria, d’una certa realtà, d’una certa storia. E raccontare questa storia. Lo so: giustappongo, innesto due linguaggi assolutamente diversi, inconciliabili, quello fotografico e quello letterario. E dice Barthes che la fotografia è “contingenza”, “autenticazione”, “piattezza”; dice anche che è “verità folle”, “allucinazione”.

E so che la memoria è arbitraria, inattendibile rispetto alla realtà. Che essa è come il sogno: quello che riusciamo a ricordare e raccontare del sogno, non è mai il sogno che abbiamo fatto. Ma tant’è: passando rischiosamente tra le Simplegadi dell’allucinazione e del sogno, tento lo stesso questa avventura. Tento cioè di raccontare la mia avventura nel bosco”. (Consolo, 1988,148)

La necessità di ricorrere all'immagine, la fotografia in *Le pietre di Pantalica*, i quadri di Goya in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* assumono la precisa funzione di aiutare la rievocazione di momenti storici, di ricucire la memoria. Non a caso il capitolo ove la lettura dei dipinti di Goya è più evidente ha per titolo proprio *Memoria*. Consolo è consapevole della labilità della memoria, ma soprattutto consapevole dell'impossibilità dell'accurata ricostruzione storica delle vicende narrate.

L'immagine sopperisce alla carenza della scrittura. All'impossibilità di descrivere i fatti così come accaddero. Tuttavia, Consolo non riporta l'immagine di un dipinto di Goya, riporta il titolo, un enunciato, di un dipinto che rimanda all'immagine. Il titolo di uno dei quadri, contenuti nel settimo capitolo, ad esempio: "*Tutto è sconvolto non si può guardare*" è utilizzato dall'autore come punto di vista.

Vi è un altro modo di guardare al reale. Il narratore inserendo nel testo il titolo di un dipinto lavora con un proprio punto di vista, ma anche con quello di Goya.

Tale procedimento noto con il nome di stilizzazione permette di fondere nel testo sia la lingua dello scrittore quanto la lingua del personaggio. Questo modo di narrare permette all'opera narrativa di porsi come modello del mondo: pluralità di concezioni della vita tra cui quella dello scrittore può cercare una posizione mediatrice o demiurga, ma non può rinunciare alle concezioni degli altri. Ecco come Consolo opera praticamente:

Che passa? Passa che qui è passato il finimondo.

Nella calda piazza desolata orridi morti addimorati rovesciansi dall'uscio del Casino e vi s'ammucchiano davanti, sulle lastre, uomini fanciulli e anziani. Pesti,

dilacerati, nello sporco di licori secchi, fezze, sughi, chiazze, brandelli, e nel lezzo di fermenti grassi, d'acidumi, lieviti guasti, ova corrotte e pecorini sfatti. Sciami e ronzi di mosche, stercorarie e tafani.

Era il meriggio pieno, senza fine.

Tutto è sconvolto. Non si può guardare. (106)

La frase in corsivo è il titolo di un dipinto di Goya, contenuto nella collezione *I disastri della guerra*. Un titolo di un quadro posto a sintetizzare un passaggio drammatico di uno dei tanti eccidi commessi dai rivoltosi di Alcará Li Fusi.

Queste inserzioni plurivocali all'interno di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* sono numerose, alcune palesi, quali quelle tratte dai lavori di Francisco Goya, altre meno palesi e più ardue da individuare. Consideriamo una seconda inserzione plurivocale:

“Sì, sono d'altro lignaggio.

Il convoglio s'arresta davanti alla ricolta e i soldati allora costringono i villani a caricare i morti sopra il carro. S'alzano acute le grida delle donne, le strigi dal campanile svolazzano lontane. Coprono il carico ballante con drappo di chiesa giallo marezzato, dal cui bordo scappano pendenti qualche testa, perone o una mano.

Carrettata per il cimitero. (Consolo109)

Al di là di ogni proposito di arricchimento linguistico ci pare poter affermare che l'inserzione di *voci* sotto forma di titoli di dipinti vada ricercata nelle modalità di

comunicazione linguistica proprie del testo. Cesare Segre afferma in un articolo dal titolo *Punto di vista nel romanzo italiano, relativamente a Gadda, maestro della plurivocalità*:

“Gadda avvertiva insomma che lo scrittore può narrare le vicende sia dall'esterno, impassibile oppure partecipe, sia dall'interno, aderendo alla psicologia, alle deformazioni e limitazioni dei singoli personaggi, o infine istituendo un narratore personaggio. Avvertiva insomma soprattutto che “é istintivo nell'autore il sovrapporre le proprie rappresentazioni e commenti a quelli dei personaggi”, e sintetizzava così il risultato cangiante degli slittamenti del punto di vista.”Comunque: relatività dei momenti, polarità della conoscenza, nessun momento é assoluto, ciascuno é un sistema di coordinate da riferirsi all'altro sistema” (Segre,31).

Gli slittamenti di punti di vista in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* sono numerosi. Essi vanno ricondotti sia un preciso intento di sperimentazione narrativa e linguistica ma soprattutto ai fenomeni sociali e politici che in quegli anni occorsero in Italia. Anni di “trasformazioni traumatiche” ed é proprio in questi momenti che il romanzo polifonico prende maggiormente corpo:

“I romanzieri più attenti alla transizione applicano di solito strategie di allargamento o di scavo...Insomma un atteggiamento dinamico, che si contrappone alla staticità del verismo ottocentesco” (37).

L'adozione di questo atteggiamento dinamico nei confronti di una realtà sociale in continua evoluzione è il tratto narrativo caratteristico di Consolo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Paradossalmente un siffatto punto di vista, inteso come presa di posizione, conduce a due riflessioni direttamente legate alla formazione del romanzo storico. La prima riguarda la voce. In tale atteggiamento dinamico della società, quale rappresentata in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, chi parla? La validità di tutte le voci presenti nel testo finisce per frantumare la centralità, l'oggettività narrativa, elemento fondamentale della narrativa storico-letteraria. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è volutamente costruito sulla contrapposizione delle varie voci narrative presenti nel testo, senza che esse possano mai pervenire ad una sintesi, ovverosia ad un dialogo con un potere superiore in nome del quale possa realizzarsi una convivenza sociale seppur artificialmente costruita quale quella proposta da Manzoni ove tutte le risoluzioni terrene tra le varie classi sociali vengono affidate alla diplomazia morale della chiesa. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è volutamente costruito abbandonando questa visione centralista della storia. In altre parole in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* Consolo abbandona l'idea della rappresentazione degli interessi sociali e politici di una classe sociale, lasciando una rappresentazione incompiuta della società una frantumazione sociale tipica della società postmoderna che in ultima analisi risulta essere generata dal capitalismo transnazionale.

La frantumazione sociale si riversa completamente nella costruzione testuale della narrativa storica, anch'essa costruita secondo criteri testuali postmoderni.

La metanarrativa storiografica rappresenta l'impossibilità ideologica e narrativa di far confluire in un organico progetto politico quei gruppi sociali, subalterni, che non trovano

una immediata collocazione sociale e la cui rappresentazione trasgredirebbe la narrativa storica a causa dell'alterazione della visione storica data da coloro che per collocazione sociale ed istruzione non sono parte di quella classe sociale che tenta di accedere alla conquista della sua consapevolezza storica. Queste due modalità di rappresentazione storico narrativa si configurano totalmente differenti per quanto riguarda la composizione testuale. Infatti mentre la narrativa storica per dirla con Linda Hutcheon: "usually incorporates and assimilates these historical data in order to lend a feeling of verifiability (or an air of dense specificity and particularity) to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data" (Hutcheon, 114, 1989).

E' proprio della storiografia metanarrativa il bisogno di indagare le versioni ricevute della storia. Ciò é ben lontano da una concezione revisionistica di riscrittura della storia, ma semplicemente riguarda le implicazioni ideologiche della scrittura relativamente alla storia.

La produzione artistica di Francisco Goya é sempre stata molto considerata da Vincenzo Consolo sia in termini tematici, infatti alcuni dei motivi artistici di Goya, quali ad esempio la malinconia e il sovvertimento sociale causato dalle false aspettative di una rivoluzione che finisce per rivelarsi una repressione, vengono ripresi da Consolo, sia attraverso l'inserimento dei titoli di molti dipinti nel testo stesso, che attraverso una destrutturazione dei dipinti di Goya, che Consolo ricompone attraverso la scrittura quasi di pari passo nel romanzo. L'utilizzo che Consolo fa dei dipinti di Goya consiste in una translitterazione del contenuto dell'immagine in parola. Consolo testualizza le immagini dei dipinti di Goya, e ciò rende possibile un fruttifero dialogo tra la la pittura e la letteratura. E' palese che il ricorso alla immagine dei dipinti di Goya in *Il sorriso*

dell'ignoto marinaio impone la necessità di rileggere il dipinto alla luce della sua nuova collocazione. Tuttavia una continuità di assonanza di significati permane tra il contenuto del testo ed il contenuto del dipinto. Attraverso l'inserimento dei dipinti nel testo Consolo cerca di reinterpretare il passato di liberarlo dal suo oblio per riproporlo nel presente sottolineandone le affinità storiche e sociali.

Esiste una linea storica comune tra i risvolti sociali e politici di una ribellione, espressamente quella di Alcázar de San Juan, che nelle intenzioni dei rivoltosi avrebbe dovuto portare al riscatto sociale dei contadini mediante l'assegnazione delle terre incolte dei latifondisti, eventi ai quali il protagonista di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Enrico Pirajno di Mandralisca assiste personalmente, ed i tumulti sociali scoppiati in Spagna, solamente qualche decennio precedente, tra i contadini spagnoli e le truppe di invasione francese, lontane ideologicamente dal comprendere le ragioni dei rivoltosi spagnoli. Il nocciolo del messaggio dei dipinti di Goya, espressamente *I Capricci* ed *I disastri della guerra*, risiede nella domanda, che di lì a qualche anno fu espressamente formulata ad Karl Marx: "In quale modo le élite illuminate relazionano i loro ideali con la realtà dei proletari?". Goya al pari del Mandralisca, protagonista di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fu molto amareggiato dalla perdita del senso riformistico delle élite a seguito della rivoluzione francese.

Questa riflessione intellettuale porterà Goya a privilegiare nei suoi dipinti le masse contadine piuttosto che le élite. Tale mutamento di soggetto artistico implicherà per Goya anche una svolta ideologica di natura conservativa. Egli maturerà una visione politica che escluderà ogni reale e seria possibilità di emancipazione sociale delle masse rurali a causa

della perenne oppressione esercitata su di esse dal potere di turno: sia esso la corte, la gerarchia sociale in generale che l'Inquisizione. Non a caso Goya è stato definito l'artista della "rivoluzione impossibile" (G.A. Williams, 1976). Una vicinanza storica e simbolica unisce il resoconto dei fatti di Alcázar de San Juan con i fatti bellici della guerra civile spagnola. Al pari del tentativo del Mandralisca, destinato al fallimento, di narrare la storia dei rivoltosi di Alcázar, la produzione artistica di Goya è tutta concentrata sul popolo e sulle sue manifestazioni di violenza generate dalla incapacità di controllare i propri istinti. I rivoltosi spagnoli attingendo il loro messaggio ideologico dai principi della rivoluzione francese, si sono dovuti scontrare con una realtà che era loro ostile ed incapace di accogliere questi principi, facendo precipitare la Spagna in una sanguinosa guerra civile. La Spagna alla ricerca di quella difficile libertà propria ha finito per assassinare i suoi migliori figli. Lo stesso accade a seguito della rivolta di Alcázar de San Juan. Il popolo nella produzione artistica di Goya si solleva al pari di leoni e perisce come cani, tradito da quelle autorità che avevano aderito alle idee rivoluzionarie, arrivate da altrove, non maturate nei luoghi e nelle classi sociali che dovevano farsi alfiere di queste trasformazioni sociali.

L'analogia storica fra le violenze della guerra civile spagnola ed i fatti di Alcázar de San Juan nel testo di Consolo è palese. Il legame che unisce, secondo noi, la registrazione dei fatti rivoltosi di Alcázar de San Juan resa dal Mandralisca e il messaggio dei dipinti di Goya, sui tragici fatti della guerra civile spagnola risiede nella impossibilità di trasmettere e far vivere alle classi subalterne una idea nata altrove e che trova difficoltà ed incomprensione quando calata in contesti sociali differenti. Partendo dal titolo di un dipinto di Goya, appartenente alle raccolte *I disastri della guerra* oppure a *I capricci*, Consolo ricostruisce

letterariamente immettendo elementi paesaggistici, umani e naturali siciliani. Alcuni capitoli, in particolar modo il settimo dal titolo *Memoria*, sono costruiti attraverso questa tecnica di commento al quadro o di riscrittura del quadro. I dipinti di Goya e il ritratto sono in questo senso il motore della narrazione, un momento in cui far precipitare esperienza e memoria.

Il sorriso scaturiva, affermavo, da esperienze private e da eventi pubblici. Fra questi secondi è innanzitutto la vasta rilettura ch'era stata fatta, in campo storiografico, dal nostro Risorgimento in occasione del centenario dell'Unità, la sua rivisitazione critica, (ripartendo da Croce, De Sanctis, Salvemini, Gramsci, per giungere a Romeo, Giarrizzo della Paruta, Mack Smith fino all'eterodosso Renzo Del Carria e alla minuta memorialistica, come ad esempio quel *Nino Bixio a Bronte* di Benedetto Radice, riproposto da Leonardo Sciascia, che aveva cercato di togliere, a quel nostro cruciale momento storico, tutto lo strato di oleografia e di retorica da cui era stato coperto. E ancora la rilettura della letteratura che investe il Risorgimento, soprattutto sicilianiana, ch'era sempre critica, antirisorgimentale, che partiva da Verga e, per De Roberto e Pirandello, arrivava allo Sciascia de *Il Quarantotto*, fino al Lampedusa de *Il Gattopardo*. (Di qua dal faro279).

Allo stesso tempo è una riflessione sul periodo storico in cui il testo venne pubblicato, alla fine degli anni settanta.

Di fronte a questa impossibilità narrativa, ma prim'ancora conoscitiva, Consolo-Mandralisca non ha altra risorsa che sostituire la parola con l'immagine. Narrare la storia attraverso immagini, vale a dire mediante i dipinti di Goya, diviene l'unica modalità per avvicinare il lettore alla storia. Nel settimo capitolo dal titolo *Memoria* compaiono nove titoli di dipinti di Goya tratti da *I capricci* e da *I disastri della guerra*, il loro evidenziamento è agevole in quanto essi sono riportati in caratteri italici.

I titoli dei dipinti di Goya funzionano da commento ad una situazione sociale analoga a quella rappresentata nei quadri e storica di quei luoghi. Goya aveva infatti mosso una critica all'illuminismo. Agli ideali illuministici che avrebbero dovuto liberare l'uomo dalle tenebre permettendogli dei pregiudizi e dell'irrazionalità.

Di fronte a questa sconfitta dell'universalità dei valori illuministici, all'uomo non resta che scoprire una forza liberatrice che risiede in lui attraverso la quale egli può superare le forze storiche che lo confrontano. Goya dunque diviene l'artista che recupera la dimensione razionale e logica dell'uomo, ma solamente in una dimensione individuale, non collettiva, attraverso la quale egli può superare le forze cosmiche oppure le aggressioni storiche che lo schiacciano. Non fa lo stesso il Mandralisca?

Goya, un artista che nel corso della sua prodigiosa carriera copri l'intero percorso artistico dal rococó alla pittura moderna. Seppure i temi artistici delle sue opere variano, alcuni di essi rimangono costanti. Sin dai primi lavori Goya ritrae uomini afflitti dalla malinconia, scene di violenza, incidenti, omicidi. La produzione di Goya è incentrata sul risvolto violento della esistenza umana, rappresentata senza orpelli manieristici né risoluzioni mistiche.

Egli e' l'artista che raffigura il senso profondo dell'erosione che durante la sua epoca e' intercorsa tra le persone e le cose, erosione che estranió l'uomo da una secolare condizione umana fondata su riti arcaici nei quali si risolvevano le esistenze di tanti esseri umani ai quali non veniva richiesto di "dover vivere" delle idee, nate altrove e non appartenenti ad essi, ma la cui esistenza era regolata su un rapporto di simbiosi con la natura. Improvvisamente questa simbiosi uomo-natura si rompe ad essa si sostituisce un nuovo modo di concepire l'esistenza, nuove idee che alterano un ordine sociale probabilmente fittizio, ma autocompensante.

La societá ritratta da Goya e' una societá lacerata, ove dominano violenza e anarchia che spingono gli uomini nella piú assoluta disperazione. Disperazione e instabilitá sono i due termini intorno ai quali collocare ed analizzare la produzione di Francisco Goya. Questi due termini acquisteranno una centralitá esistenziale nel corso dei secoli XIX e XX secoli durante i quali avvennero violente e traumatiche trasformazioni sociali. Esse descrivono appieno il nuovo assetto sociale che la prima modernizzazione generó. Il nuovo assetto recise una continuitá storica ed esistenziale con il passato liquefacendo una soliditá umana, intesa come totalitá esistenziale, intimamente legata al sacro.

Disperazione e instabilitá sono anche temi della narrativa di Consolo. La disperazione e l'instabilitá non si possono piú ricomporre nell'esistenza individuale, ma nei quadri di Goya come nel romanzo di Consolo, divengono un oggetto estetico. L'innalzamento a oggetto estetico di queste due condizioni umane permette una loro esplorazione narrativa ovverosia una redenzione. Tale particolaritá narrativa permette uno

spostamento della narrativa sul terreno del mito. Esso diviene parte essenziale della narrativa di Consolo. Ed è proprio attraverso il mito che Consolo cerca di guarire la malinconia indotta dalla esclusione sociale. Il mito, ovverosia, la sua riproposizione letteraria permette la creazione di una dimensione utopica la quale è direttamente connessa alla malinconia, in particolar modo quando essa è generata dalla esclusione sociale.

Il motivo letterario ricorrente nella produzione di Consolo è quello della malinconia generata da una esclusione sociale operata nei confronti di una classe sociale in maniera tale da collocarla ai margini della storia che ha operato una violenza su tale classe sociale. Il cammino violento della storia priva gli esseri umani dei loro diritti sacrosanti, nel caso di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* essi convergono sulla concessione della terra ai contadini di Alcára Li Fusi.

La negazione dei mezzi di produzioni economica operata nei confronti delle classi meno abbienti meridionali comporta una loro permanenza in una condizione di subalternità economica. Ed è proprio la subalternità economica una delle cause generanti la malinconia, intesa come sintomo patologico. Sentimento ampiamente ritratto e descritto sia da Goya che da Consolo. L'affrancamento da tale sentimento diviene uno dei principali motivi letterari della narrativa di Consolo. Egli cerca di ricomporre questo mondo perduto, di riportarlo alla memoria, mediante un tentativo di costruire una narrazione che sussumi entro di sé il mondo classico, la Grecia, la cultura popolare e la

tradizione storico-letteraria italiana. Il ricorso ai miti di fondazione è il punto d'arrivo della narrativa di Consolo. A partire da essi è possibile rifondare una comunità sottraendola agli inganni della storia. E' questo in ultima analisi il tentativo letterario che Consolo intende effettuare.

Torniamo a Goya ed al suo messaggio artistico. Attraverso i suoi dipinti, egli tenta di fissare un momento storico, la Spagna della rivoluzione bonapartista. Periodo caratterizzato da superstizione, tirannia ed impostura, dalla devianza della ragione, che in quegli anni la sua Spagna stava vivendo, o per dirla con il titolo di un suo quadro, del "sonno della ragione". Ma i ritratti, gli schizzi, sono posti a testimoniare una realtà dalla quale egli intravede e fa intravedere allo spettatore dei barlumi di speranza, attraverso i quali è possibile ricomporre, una società ammalata, lacerata.

La lacerazione sociale è puntualmente individuabile nell'opera di Goya, attraverso una giustapposizione di temi e di forme, particolarmente evidenti negli ottanta dipinti che compongono *I capricci*. Essi rappresentano ambienti e personaggi di tutti i livelli sociali da prostitute a governanti, a perdigiorno, aristocratici ed eretici. Questo continuo cambio di prospettiva, pone lo spettatore in un perenne flusso di immagini e messaggi, dal dramma borghese dello schizzo *Que Sacrificio!*, al volo delle streghe, dal titolo *Donde va mamá?* Il successo di Goya risiede nel fatto di essere stato capace, in una maniera artistica ed oggettiva di visualizzare e raffigurare personalità differenti, come personalità altre, senza rendere ciò lirico o fondere ciò con la propria voce. Da questo punto di vista, la scelta di Goya dell'autonomia dell'artista e dei personaggi rappresentati in *I capricci* è riconducibile alle posizioni sul romanzo polifonico di Dostojevski di Bakhtin.²⁵

²⁵ Per la polifonia nel romanzo. M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination, four essays* edited by Michael Holquist. University of Texas Press. Austin. 1996

Il dipinto che rappresenta questo concetto è il famoso *El sueño de la razón*. La voce dell'autore in *Los Caprichos* è sussunta da una moltitudine di altre voci: la tradizione dell'arte di riferimento, la personalità del soggetto, i desideri reconditi del committente o del pubblico. La polifonia nell'opera di Goya, rappresenta un momento di disorientamento sociale, di anarchia, caratterizzato dallo smarrimento della ragione.

Goya, attraverso i suoi dipinti, si sforza di superare questo momento, di oblio della ragione, provando una nostalgia per le origini, considerate come fonte di una forza spontanea, vale a dire una energia vitale.

Per mezzo di essa, probabilmente, sarà possibile ricostruire un tessuto sociale e civile lacerato dalla guerra civile. Due sono i gruppi di ritratti nei quali Goya comunica il suo messaggio ed i suoi sentimenti sul mito della rivoluzione, che nata dalla ragione e sostenuta dalla volontà avrebbe dovuto spazzare via le tenebre. Essi sono: *I disastri della guerra* ed *I capricci*.

Nel settimo capitolo del *Sorriso*, capitolo in cui ritroviamo la maggior parte dei titoli dei dipinti di Goya attraverso i quali egli ha tentato di comunicare ai suoi contemporanei i misfatti della ragione. A partire da queste memorie, rappresentate sottoforma di dipinti, è possibile ricomporre la storia di una società riportarla ad un punto di riferimento, storico, nel passato da cui è derivata la sua esistenza. Goya, cerca di ricostruire una realtà che ha smarrito le sue leggi sociali ed umane.

Ma la ricostruzione di una comunità avviene mediante una riappropriazione, rilettura, dei suoi miti di fondazione, e delle sue ancestrali manifestazioni umane che le infondono la cosiddetta "energia vitale".

Ma cos'è realmente questa "energia vitale" e dove si cela? Goya la ritrova negli occhi dei tori, nei capelli delle maia, nella folla, e nei colori del mondo. In simboli ancestrali a partire dai quali è possibile ripensare una società umana, e ricrearla, attraverso la rappresentazione, attraverso dunque un'esperienza i motivi della sua coesione, da cui deriva la sua storia. Per usare una immagine simbolica, egli lasciò agli altri le antichità di Roma, gli dei travestiti da bestie, il mitologico toro bianco, il seduttore di Europa. Ciò che lui dipinse fu la bestia nera che il popolo ammazzò nella piazza del villaggio. Le origini delle quali Goya era preoccupato erano tenebrose, con un pericolo mortale che pendeva su di loro. Goya intuì il labile confine tra vita e morte, la loro speculare presenza all'interno di ogni manifestazione umana. Consolo nel *Sorriso* riprende questo messaggio. Nel settimo capitolo, dopo la strage di Alcázar, leggiamo:

"Così avvenne

E taccio d'altri guasti e di saccheggi. Degli archivi e suppellettili e registri del Municipio e del notaro, del Monte Frumentario, parte combusti e parte tutt'intorno dispiegati; delle Sante Madonne e delle Vergini, Dottori e Patriarchi, urne di Pietà e teche di Bambini, legni stucchi cere e cartapeste, drappi veli buché di tarlatana, robe di padre Adorno, l'arciprete, confuse sul sagrato. E taccio ancora d'altre chiese, di monache violate in clausura e d'altre case, per altri piani e vicoli.(107.)

A questo episodio di lacerante violenza, introdotto dal titolo senza un apparente nesso narrativo un oscuro episodio, antico, risalente ad una antica tradizione greca, denominata dagli Alcaresi, la festa del Mozzone:

Intanto, scendea per uno di quei vicoli, di nome Donadei, una vecchia scalza, senza la mantellina, sciolti i capelli bianchi sulle spalle. Reggeva con una mano un bel tamburo grande e con l'altra carezzava adagio, in giro la pelle tesa a riscaldarla. La seguiva un vispo fanciullino con tra le braccia un'anforetta d'argilla senza manici, quartarella o mozzone, dalla cui bocca sorgeva fitta un'erba tenera, verde trasparente, d'orzo germogliato, di grano o di cicerchia. Traversata la piazza (il bimbo con le dita si turò il nasino), i due entrarono dentro la Matrice, deposero la brocca sull'altare e quindi la vecchia si mise a tamburare. Ventiquattro di giugno, San Giovanni, era per gli Alcaresi la festa del Mozzone. e festeggiare soleano nei quartieri quelle piccole brocche e germogli, con canti e danze, fino a notte alta. Si scioglievano allora le inimicizie, s'intrecciavano gli amori, i comparaggi. (108)

Un rito antico, continuato per secoli, posto accanto ad un episodio di efferata violenza, ha, a nostro avviso, un significato parallelo a quello compiuto da Goya nei suoi ritratti. Attraverso questo episodio, Consolo va alla ricerca di tradizioni millenarie, intorno alle quali si costituiva la vita di una comunità. Il suo lento ed inesorabile processo di

mutamento era un processo interno ad essa stessa, la sua sopravvivenza era fornita dalla costante reiterazione di pratiche millenarie che puntavano alla coesione sociale. Questo equilibrio eterno ma riproducibile è stato definitivamente alterato dalla cieca violenza della storia, dal falso mito della libertà e della emancipazione da una condizione di subordinazione, mai realmente attuata. Il titolo del settimo capitolo è *Memoria*, esso è sicuramente relativo alla vicenda personale di Mandralisca, che assiste alle violenze dei rivoltosi di Alcára, riferendole in forma di missiva a Giovanni Interdonato. Il capitolo contiene anche tracce di memoria di un paese, definitivamente alterata dagli eventi rivoltosi. La memoria infranta, va ricostruita, e questo crediamo il tentativo di tutto il processo narrativo di Consolo. L'approdo alla ricostruzione della memoria, partendo dalle orme di Goya, va cercata nei miti di fondazione delle comunità.²⁶ In una narrazione mitica, dalla quale far derivare la storia di una collettività umana. Storia di una collettività che dia forma alla storia individuale. Narrazione mitica, o mito di fondazione, da essa è possibile attingere quell'energia vitale, collante e forza di una comunità e di un individuo, e da essa è anche possibile derivare le istituzioni politiche generate dalle istituzioni mitiche.

Il ricorso alle origini significa una svolta verso le più profonde fonti della vita.

L'energia vitale equivale al mito di fondazione²⁷ di una comunità. Da esso è possibile ricostruire una narrativa che sia narrazione di una comunità.

²⁶ Per una esauriente trattazione delle concezioni artistiche e politiche di Francisco Goya si rimanda al volume di Janis A. Tomlinson- *Goya in the Twilight of Enlightenment*- Yale University Press, New Haven, 1992

²⁷ Per mito di fondazione o originario si intende la narrazione delle gesta degli antenati che attraverso la loro discendenza hanno dato luogo ad una comunità dalla quale discendono i suoi attuali membri. Nel mito sono rappresentati i valori di base, le norme che i membri della comunità devono seguire. Il mito è l'espressione vivente dell'identità collettiva del gruppo o della comunità alla quale ha dato vita. (Cotesta,

Una narrativa non frammentata, che stabilisca una dialettica tra elementi, strati, classi di una comunità o nazione. Il ricorso ai miti di fondazione permette di ricreare quei valori propri di ogni comunità umana. Essi riemergono, quando si verificano alcune situazioni che pongono limiti all'esistenza, come la guerra, la sofferenza, la colpa, in cui l'individuo o la comunità esperenziano una fondamentale crisi esistenziale. In questi momenti l'intera comunità è messa in questione. Solo quando una società è minacciata di distruzione dall'esterno o dall'interno che essa è forzata a ritornare alla sua identità, a quel nucleo mitico che in ultima istanza la fonda e la determina. E' possibile localizzare il mito di fondazione, questo nucleo nascosto che determina e comanda la distribuzione delle funzioni politiche, economiche, legali, e delle istituzioni.

Solo tentando di afferrare l'identità specifica, il nucleo, noi potremmo scoprire il nucleo di fondazione mytho-poetico di una società. Esso è solo indirettamente, riconoscibile attraverso ciò che è detto: discorso, anche da cosa e come uno vive, in altre parole (la praxis, dalla distribuzione tra i differenti livelli funzionali di una società. E' solo dall'analisi e dalla valutazione della struttura gerarchica delle differenti costituenti di una società (per esempio: il ruolo della politica, natura, arte, della religione) che noi potremmo penetrare nel suo nucleo mytho-poetico nascosto.

Del mito di fondazione, si trova traccia, nella poesia. E, proprio la poesia, seppur in forma molto impropria, vale a dire, trascrizioni di condannati a morte per "i noti fatti di

56,2002) in: Cotesta, Vittorio, *Lo straniero*, Roma.Bari. Laterza 2002).

Alcára". La poesia é posta a fondamento della nuova comunità che Consolo fa intravedere. Essa rappresenta, il nuovo che giunge dal basso, ergendosi contro l'uso stabilito dalla narrazione. La nuova storia che Consolo-Mandralisca intende far emergere é una storia che vuol farsi grande narrazione, attraverso un recupero dei valori negati dalla storia.

La ricerca del nucleo mitopoietico di una società, serve ad ancorare la narrazione all'interno della società stessa, che a causa della frammentazione sociale non riesce ad istituire una dialettica. I ribelli di Alcára Li Fusi, di cui Consolo, riporta a fine romanzo le loro trascrizioni sui muri del carcere non hanno un diretto referente sociale contro cui scagliarsi. La loro é una protesta anarchica, che ha radici in un secolare rapporto di sfruttamento. La protesta dei contadini di Alcára non é assolutamente ideologizzabile, né storicizzabile. Frutto di un impeto violento essa trova un suo rimando motivazionale in un ancestrale ricordo di libertà, rintracciabile, ancora una volta nel mito di fondazione. E' dal mito di fondazione che bisogna ripartire, per narrare la storia.

Capitolo V. Malinconia ed Utopia

Questo capitolo, intende concentrarsi sulla principale figura di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Enrico Pirajno di Mandralisca. Le vicende narrative accadute ad Enrico Pirajno di Mandralisca, muteranno a fondo le sue idee su ciò che era stato il Risorgimento in Sicilia, ma soprattutto incideranno sul rapporto tra la sua identità, intellettuale ed aristocratico, ed un coinvolgimento sociale di cui fortemente sentiva la necessità. Tuttavia Enrico Pirajno al diretto coinvolgimento sociale, politico, preferisce un ripiegamento, una forma di rinuncia al suo ruolo di intellettuale che deve essere la coscienza politica dei "senza voce". La posizione e le scelte di Enrico Pirajno possono essere accostabili a quella che fu, nel periodo in cui *Il sorriso* venne pubblicato, la posizione di molti intellettuali che optarono per un ripiegamento nel privato rispetto all'impegno politico. Questo ripiegamento nel privato di Enrico Pirajno di Mandralisca può essere analizzato alla luce di un sentimento indotto da tale rinuncia. Questo sentimento è la malinconia intesa come sentimento generato da una mancanza associabile, anche, ad un processo sociale fallito, vale a dire dalla disfatta della speranza.²⁸ La vicenda umana e sociale del Mandralisca può essere letta anche alla luce delle analisi, di Wolf Lepenies, storico delle idee che in *Melancholy and Society* (Cambridge, Mass., 1992) rielaborando le idee di Robert K. Merton contenute in *Social Theory and Social Structure* riesce a tracciare una tipologia dell'adattamento umano relativamente a specifiche situazioni storico-sociali. Egli distingue cinque modi di

²⁸ Per una trattazione esauriente del rapporto tra malinconia e speranza si rimanda a Eugenio Borgna, *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 2001.

adattamento: *conformity* (conformismo), *innovation* (innovazione), *ritualism* (ritualismo), *retreatism* (ritiro) e *rebellion* (ribellione). Merton definisce il *retreatism* la forma più rara di adattamento sociale. Le persone che si comportano in tal maniera, vivono in società senza realmente appartenervi vale a dire in uno stato di anomia. In altre parole esse non possono contribuire a costituire la società. Nel significato del termine *retreatism* è possibile rintracciarvi, seppur ancora in maniera approssimativa, la nozione di ciò che è percepita come *melanconia*. Essa, tra le altre definizioni, può essere considerata al pari di una profonda elaborazione mentale che viene a costituirsi su una mancanza fisica o ontologica oppure sulla esclusione sociale individuale o di classe. È tipica l'emarginazione delle classi nobiliari da parte della borghesia o degli intellettuali nella società postcapitalista. La malinconia diviene causa di una anomia sociale risultante dalla impossibilità di una reale incidenza sociale. Il *retreatism* è soggetto a condanna sociale, in quanto esso, pur senza direttamente attaccare la società ne contesta la sua esistenza. La manifestazione sociale più evidente del *retreatism* è la passività. Nell'analisi di Merton coloro che nella vita ordinaria assumono un comportamento di *retreatism* compensano la loro esclusione sociale attraverso l'immaginazione che viene a costruire un mondo compensativo, allegorico, rispetto alla loro vita ordinaria. Il mondo del melanconico si edifica intorno il superamento di questo stato esistenziale. Ovverosia prende consistenza intorno alla necessità di superare la condizione di malinconia attraverso la progettazione di un mondo ordinato ed in cui vige un radicato egualitarismo. Questa progettazione sociale nata da uno stato di oggettiva condizione individuale e di classe prende il nome di utopia. In altre parole, l'utopia, è uno stato mentale che è incongruo con la realtà entro cui esso è generato. L'utopia prende corpo in quanto in seno ad una società si è verificata

una esclusione *de facto*. Di qui scaturisce l'assunto che è sempre il gruppo dominante, il quale è in accordo con l'esistente ordine sociale che determina ciò che deve essere considerato utopico. L'esclusione più palese può avvenire anche nei confronti di coloro che progettano un mutato ordine sociale, oppure che ad esso muovono una critica di legittimità. Questo gruppo è costituito dagli intellettuali, e Mandralisca-Consolo è un intellettuale. La marginalità degli intellettuali inizia dagli albori del secolo scorso, ma relativamente al caso Italia ed al testo che stiamo studiando esso: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, essa si manifesta pienamente verso la metà degli anni settanta. Gli anni durante i quali Consolo scriveva *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. In effetti gli anni che videro la stesura di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* si caratterizzarono per una profonda frattura (nel testo, metaforicamente espressa dal taglio inferto al quadro) tra gli intellettuali e quei partiti che dalla produzione intellettuale avevano tratto programmi ed idee per una costruzione di una nuova società, in cui quelle ingiustizie sociali considerate nel testo venissero superate. La sconfitta delle idee degli intellettuali portatori di tali istanze di mutamento sociale portò molti intellettuali ad eclissarsi dalla vita pubblica e politica oppure ad essere marginalizzati da quelle forze sociali, i partiti politici, ai quali essi avevano guardato quali motore del mutamento sociale. Questa massiccia esclusione sociale degli intellettuali comportò quella forma di presenza-assenza introdotta con il nome di *retreatism*.

Merton considera il *retreatism* come un desiderio per il passato ed una apatia per il presente. Coloro che vivono in una condizione psicologica di *retreatism* sperimentano

un impoverimento se non proprio l'azzeramento della capacità di azione. Ed è propria la perdita della capacità di azione la principale manifestazione della melanconia. L'impossibilità dell'azione sociale, il distacco da una parte vitale, un gruppo, una classe, della società, la rinuncia volontaria a far parte della società costituiscono tutti fenomeni di *retreatism*, essi possono trovare solo una parziale compensazione nella ricreazione di un ordine considerato perso. In realtà, l'individuo malinconico, partendo dalla consapevolezza di una melanconia generata dalla sua esclusione sociale, compensa questa condizione sociale con il sogno di una società utopica in cui la melanconia scomparirebbe. L'Utopia è la risposta al senso di disordine, in maniera tale da offrire una immagine invertita di una mente disorientata. Nell'utopia ogni cosa è al suo posto, in perfetto ordine. L'utopia non invoca nessun tipo di azione. Al contrario è il lavoro di una coscienza rassegnata e di una esperienza sociale introiettata da coloro, classe sociale, individui, la cui futilità sociale ha ridotto alla melanconia dunque alla cronica inattività.

L'utopia non è essenzialmente un fatto letterario. E' un progetto di società che si elabora nella storia, si elabora e rielabora via via, da parte di gruppi in ascesa, e non senza ragione, ma gli manca la visione dell'unità e globalità del progetto, gli manca il progetto della società giusta e fraterna verso cui l'umanità è protesa da sempre.

L'utopia nell'accezione data è una forza sociale disarticolata che non riesce a diventare progetto sociale, essa trascende le istituzioni sociali in quanto esse tendono a

normalizzare la situazione esistente. L'utopia ha come obiettivo un riordinamento sociale che comporta anche una rivoluzione cognitiva, ovverosia una maniera radicalmente diversa di guardare e rappresentare la realtà. La nuova rappresentazione letteraria o artistica della realtà deve necessariamente avvenire attraverso quelle forme espressive o narrative che la classe o il gruppo sociale in attesa intende fare proprie. In altre parole, ogni classe sociale fa proprie delle forme espressive attraverso le quali elabora una condizione umana verso cui aspira. La qualità utopica di un'opera d'arte è determinata per dirla con Ernst Bloch dalla *Vor-schein* o illuminazione anticipatoria. Essa è un'immagine, una costellazione legata alle concrete utopie che sono poste, si intravedono, agli orizzonti della realtà ed illuminano le possibilità di ordinare le relazioni politiche e sociali affinché possano generare una Heimat, uno spazio di vita, sentito da tutti –da una comunità- ma che non si è ancora sperimentato o provato. Essa è paragonabile ad una retrocessione in un grembo vitale dal quale successivamente dovrebbe rinascere una società di cui si porta memoria. Questa percezione è comparabile ad uno stadio politico ed esistenziale, sotteso alla nascita dell'utopia.

Essa è nella storia, dunque nella narrazione. L'utopia è un fattore della storia che opera attraverso un processo di ricostruzione sociale sempre in atto. Essa per realizzarsi ha bisogno di operare su due coordinate: lo spazio ed il tempo. L'etimo della dimensione spaziale è insito nel termine utopia, esso è il non-luogo, cioè paradossalmente il luogo ove costruire (o ricostruire) la città dell'uomo. Nel corso della storia umana e del pensiero occidentale essa è stata spesso individuata e localizzata in aree ben precise. Basti

ricordare Amanrot capitale dello stato di *Utopia* di Thomas More, *La città del sole*, di Tommaso Campanella situata su un colle della Calabria per limitarci a due esempi.

Dove e in quale periodo storico è collocabile l'utopia narrativa di Mandralisca-Consolo? E' *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è un romanzo utopico? Iniziamo dal dare una risposta alla seconda domanda. Sì, *Il sorriso* è un romanzo utopico in cui la futura società è considerata attraverso una divaricazione spazio-temporale. In altre parole essa può come dice il narratore realizzarsi quando la storia dei rivoltosi sarà scritta da essi stessi, dunque in un lontano futuro. Tuttavia tale storia è inscritta nella società, nella comunità, a cui appartengono i rivoltosi. La storia di una comunità trova la sua traccia narrativa nel mito di fondazione della comunità. La futura società che Consolo lascia intravedere ha una sua traccia in un passato mitico. La storia di una comunità può essere narrata solo ricollegandosi a tale narrazione mitica, collocabile in una Sicilia preellenica posta quasi ai margini del tempo. Dunque una utopia a ritroso? Non esattamente. Consolo non intende creare una narrazione in cui venga esposta una teoria di un nuovo stato con un differente assetto sociale che ribalti l'esistente. L'utopia di Consolo, è una utopia narrativa vale a dire un viaggio a ritroso nelle pieghe della storia, per recuperare dei valori che in un lontano passato furono propri di una nazione, di una comunità. Quei valori furono i valori fondanti una comunità, adesso rintracciabili solamente nei lasciti culturali di quelle classi escluse dal cammino della storia. Per quanto riguarda i contadini di Alcára li Fusi, Consolo rinvia la loro speranza nelle scritte che essi lasciarono sui muri del carcere ove furono rinchiusi dopo la repressione del generale Bixio. Essa parla di universali, di una condizione umana perenne, mentre la storia di particolari. Consolo

attraverso la sua narrazione, intende recuperare un mondo perduto, cioè una cultura che riusciva ad esprimere dei suoi propri intrinseci valori, le cui uniche memorie sono rintracciabili nella poesia dei rivoltosi, che in un momento di tumulto sociale viene fuori. Tale utopia, è posta agli albori della civiltà e dunque probabilmente non è mai esistita. Ricordiamo che *Il Sorriso* venne pubblicato in un momento storico molto particolare la metà degli anni settanta, anni in cui il paese attraversava un profondo mutamento storico antropologico, che provocò notevoli scompensi sociali. Ad iniziare da forti tensioni politiche innescate anche da una industrializzazione forzata, incominciata alla fine degli anni 50 ma che raggiunse il suo culmine sociale verso la metà degli anni settanta. In effetti la violenta industrializzazione del paese arrecò profondi scompensi sociali, soprattutto alle zone periferiche più povere, il sud Italia ed il nord est del paese, frantumò una secolare sedimentazione storica di quelle società e comunità dalle quali sarebbe dovuta nascere la loro narrativa, ovvero il loro romanzo. Questa lenta formazione sociale, indispensabile per la creazione narrativa fu spazzata via dalla storia, da quei fenomeni sociali generati da una violenta industrializzazione. Era la fine di una civiltà millenaria, contadina che malgrado la sua ferrea ingabbiatura sociale di tanto in tanto riusciva ad esprimere una sua gemma. In effetti questa che ho riportato è la posizione di Tomasi di Lampedusa, che con lucidità riuscì a rendere questo trapasso storico in *Il gattopardo*. Consolo va oltre l'alterigia di classe di Tomasi di Lampedusa, egli intende recuperare quegli elementi storici all'interno del mito di fondazione. In quanto la storia pur accessibile a noi in forma testuale ha un referente che è reale e non puramente immaginario. Quale è questo referente? È la libertà. Dunque Consolo intende scrivere un

romanzo storico sui valori negati dalla storia ai senza voce o per dirla gramscianamente ai “subalterni”. E ‘mai possibile attuare questo processo narrativo?

L’operazione narrativa di Consolo é quella di riportare in vita, seppur narrativamente, un mondo dissolto, con i suoi valori, i suoi personaggi, la sua storia..

La violenza generata dai rivoltosi pur trovando una causa oggettiva contro cui scagliarsi é in realtà indotta da una condizione di miseria e sfruttamento protratta per secoli. Dunque la storia, la successione dei perenni conflitti di classe non può che generare violenza. Consolo registra questo ineludibile aspetto della condizione umana, al pari di Verga che nella novella *Libertá* riporta l’esplosione di violenza dei contadini di Bronte che si sollevarono per reclamare le terre incolte appartenenti ai nobili (protesta violentemente repressa da Bixio e dai suoi uomini). Crediamo che il messaggio del *Sorriso* sia proprio questo: testimoniare la scomparsa di una civiltá e porre dei nuovi assetti narrativi per riuscire a scrivere il romanzo storico di coloro che subiscono questo inesorabile e violento processo di spoliazione della propria storia.

Una risposta alla domanda sulla locazione spaziale e temporale della narrativa utopica di *Il sorriso dell’ignoto marinaio* la si può individuare all’interno dell’ottavo capitolo. Esso mira a creare una comunità umana mitologicamente “instructed”. In esso vi sono iscritte alcune direttive per la costruzione di un romanzo storico, di una narrativa di una comunità partendo da quel corpus di immagini, identità e modelli che essa ci fornisce e che appartengono alla sua storia, al suo vissuto storico. In altre parole Consolo, ricorrendo al mito di fondazione, in particolare quello di Dedalo rifuggiatosi in Sicilia

presso la corte del re Cocalo, intende inserire nella propria narrazione una narrazione mitica, dalla quale far derivare un legame tra il suo progetto narrativo e la narrazione inscritta in una società e legarle intimamente per la costruzione di una storia che si andrà a fare. La narrazione storica è sempre derivabile da una narrazione mitica. Esiste una storia, ed una narrazione storica, solo quando è possibile esplorare e ricostruire dei rapporti di potere e delle funzioni sociali all'interno di una comunità. Il romanzo storico presuppone l'interazione e la genesi di una società, ricostruita o riflessa. Esso qualunque sia l'argomento trattato ha in nuce la costruzione di una nuova società che parta dalle mancanze sociali di quella relativa al periodo storico della scrittura per approdare ad un progetto di società in cui confluiscano miti ed e forme narrative che siano l'espressione di una classe sociale che si intende rappresentare nel romanzo. I contadini, "senza voce", che Consolo ritrae in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* trovano il loro progetto di costruzione sociale in quella forma narrativa che scaturisce dalle violenze che la repressione della polizia ha imposto loro. Questa forma narrativa è la poesia, vale a dire quelle scritte lasciate sui muri del carcere dai rivoltosi incarcerati. Quelle scritte che parlano di libertà e giustizia sociale rappresentano l'intima aspirazione sociale di quella gente reclusa che una mano anonima, uno scriba, ha riportato nel testo. E secondo noi è proprio intorno a questi valori che il romanzo storico di Consolo si compie. Essi sono stati negati a quelle popolazioni di cui Consolo parla nel romanzo. Il nuovo romanzo storico a cui aspirerebbe Consolo dovrebbe partire proprio da quelle mancanze storiche che hanno profondamente formato la storia siciliana. Se il romanzo storico, deve contenere in nuce una visione della società alla quale aspirano i valori dell'autore o la sua

visione di classe, nel caso di Consolo questi valori vanno recuperati in quei miti di fondazione delle comunità di cui Consolo tratta nel testo. Ma non solo miti di fondazione, la stessa poesia, intesa come prima rappresentazione da parte dei *senza voce* di quei fermenti di giustizia sociale sentiti ma non ancora posti in prassi dai *senza voce*.

La narrazione di Consolo approda a due elementi metastorici: il mito e la poesia. Il mito è un artificio estetico per ricondurre il mondo immaginario ma potente delle forze prenaturali in una manegevole collaborazione con i fatti oggettivi della vita in modo da promuovere un senso della realtà responsabile alle passioni inconscie ed alla mente cosciente. Dunque una chiara distinzione tra logos e mythos non è poi tanto facile da individuare, in quanto l'una completa l'altra. Il mito fornisce una gamma di situazioni umane difficili, già pronte, rappresentate e contenute in narrazioni e personaggi, che è in sostanza una base per la comunione tra gli uomini. Ciò che è nella società può essere nominato e condiviso al di là della singola soggettività. Dunque il mito²⁹ contribuisce a formare una comunità la quale si autodetermina attraverso un corpus di immagini e di identità e modelli che forniscono la forma entro cui la crescita ed i mutamenti possono avvenire.

²⁹ A. Buttitta, S. Miceli, *Percorsi simbolici*, Palermo, Flaccovio, 1989.

Miti d'origine o miti di fondazione. La funzione dei miti d'origine è infatti di rifondare la realtà presente sublimandone le contraddizioni e giustificandone le scelte e i modelli di comportamento attraverso una ripetuta cosmogonia. Che, se certamente rigenera, rigenera semplicemente a una nuova accettazione del mondo e della società, ricostruendone e sacralizzando lo statuto. Nei miti d'origine, ogni punto di

Non é dunque solo la societá, a organizzare, formare, se stessa intorno ai miti, anche l'uomo, organizza la sua esistenza intorno al mito al fine di porre ordine ai clamori interni delle identitá.

Mandalisca- Consolo sceglie il mito di Dedalo che si rifugia in Sicilia alla corte di re Cocalo. Un mito greco trapiantato in Sicilia. Sappiamo che i temi dominanti nei miti greci³⁰ sono l'astuzia, la competenza e l'artificio. Tre componenti intellettive utili all'eroe greco, Dedalo, per sfuggire all'ira di Minosse ed approdare in Sicilia

Ma l'adozione di tale mito da parte di Consolo, implica una adesione di Mandalisca a questi valori? Non esattamente. Essi rimandano alla metafora nel testo, la chiocciola, o spirale intorno alla quale ruota l'intera risoluazione narrativa di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Attraverso di essi é possibile costruire una narrazione di una comunitá, legando la storia individuale a quella collettiva. L'esistenza si svolge all'interno di questa "data" cornice narrativa. Mito e poesia rappresentano i momenti, diremo le tracce, dalle quali avviare il tentativo di costruzione del romanzo storico. Senza tralasciare la metafora del labirinto, sicuramente l'immagine chiave per risolvere l'antinomia: ruolo sociale, scienziato, sapere.

riferimento si costituisce nel passato. Ricordiamo che le strutture mitiche fondarono istituzioni politiche. (Buttitta, Miceli, 103, 1989)

Il labirinto é la metafora dell'intero romanzo e figura geometrica che attraversa l'intero corso della narrazione. La metafora della chiocciola-labirinto é una metafora plurima, essa designa in successione: i privilegi della cultura, l'ingiustizia del potere, la proprietá come usurpazione. La metafora realizza una sorta di auto critica, dato che di chiocciole si occupa principalmente Mandralisca nelle sue ricerche scientifiche; diventa poi schema descrittivo del capitolo ottavo, quando si parla del carcere di Sant'Agata di Militello, in cui sono rinchiusi i colpevoli dell'eccidio di Alcára Li Fusi:

“E la fantasia piú fantastica di tutte si trova dispiegata in quel catojo, profondo, ipogeo, sénia, imbuto, torto, solfara a giravolta, che fa quasi da specchio, da faccia arrovesciata del corpo principale del castello sotto cui si spiega, il carcere: immensa chioccola con la bocca in alto e l'apice in fondo, nel bujo e putridume (Consolo, 1992, 117)

Dalla metafora della chiocciola e dalla sua esplicitazione narrativa derivano anche le morfologie architettoniche dei luoghi ove trova risoluzione il romanzo.

“Essendo Cocalo re di Sicilia che accolse Dedalo, il costruttore del Labirinto, dopo la fuga per il cielo da Creta e da Minosse, ed avendo il nome Cocalo dentro la radice l'idea della chiocciola, Kochlias nella lingua greca, cóchlea nella latina, enigma soluto, falso labirinto, con inizio e fine, chiara la bocca e scuro il fondo chiuso, la grande entrata da cui si può uscire seguendo la curva sinuosa ma logica, come nella lumaca di Pascal. Della sua spirale, l'architetto fece il castello sopra questo nome: approdo dopo il

³⁰ Murray Gilbert, *The literature of Ancient Greece*, Chicago, University of Chicago Press, 1957

volò fortunoso del grande labirinto senza scampo della Spagna, segreto sogno di divenire un giorno viceré di Sicilia, sforzo creativo in sfida alla Natura come l'ali di cera dell'inventore greco o solo capricciosa fantasia?" (Consolo, 1992, 117)

Una antica leggenda greca trasportata in Sicilia ed una figura geometrica arcaica, un labirinto, una spirale serpentiforme, dunque un falso labirinto posti a conclusione di quello che abbiamo definito un non-romanzo storico. Ma cosa rappresenta la spirale serpentiforme nel mondo antico e nell'area Mediterranea?

A Creta, luogo di provenienza di Dedalo, le spirali assumono valori sacrali ben definiti, che, insieme al culto del toro (considerato animale sacro e fecondante) sono ricollegabili attraverso la forma del labirinto, al mistero della fertilità ed ai riti della procreazione. Il percorso del labirinto diventa la raffigurazione di una prova iniziatica traducibile come viaggio: come un cammino che conduce al luogo sacro di un mistero.

Il labirinto nella cultura europea rappresenta in astratto il modello della congetturalità, o del pensiero dialettico: di quel pensiero che supera gli ostacoli aggredendoli e che lotta contro l'imprevisto elaborando progetti sempre adeguati alla meta ed alla necessità, ma ripetitivi, bensì elasticamente speculari e insieme deformanti rispetto all'oggetto della competizione. A quel pensiero gli antichi diedero il nome di *metis*, che rimanda alla capacità di aderire solidamente alla realtà in maniera complice, camaleontica, ambigua, duttile: quella forza illusionistica, quell'astuzia e plasticità consentono la vittoria appunto là dove nessuna soluzione o scioglimento è possibile.

Aderire alla realtà significa entrare in un processo dialettico con l'altro. È nel dialogo che il Mandralisca scopre la propria, identità ascoltando le ragioni esistenziali degli altri.

Ragioni esistenziali, o ancestrali bisogni storici, entrano per mezzo del dialogo nell'universo dei valori del Mandralisca. Scoprendo la sua identità multipla, quindi l'impossibilità di una univoca visione della realtà, il protagonista del romanzo non può essere più un ideologo.

La solida adesione alla realtà diversificata impone la registrazione di tutte le sue voci, attraverso tutti i registri linguistici in possesso dell'autore. L'adesione alla realtà dovrebbe poter permettere l'accesso a quella conoscenza preclusa dall'ideologia. Il mito dunque come chiave narrativa per approdare alla scrittura del testo. Solo dopo essersi appropriati di un mito può iniziare la narrazione storica.

Il tentativo di scrivere un romanzo storico porta come abbiamo visto, all'autoritratto, attraverso il quale Consolo registra una realtà di cui egli stesso fa parte. dunque vi è un reale ostacolo conoscitivo e narrativo di una determinata realtà. Ciò è imputabile alla frantumazione sociale, alla molecorazzazione sociale di fronte a tale nuovo assetto sociale, l'unica forma narrativa storica praticabile è l'autobiografia ovvero l'autorappresentazione, che conduce ad un processo di agnizione. Essa può ancora svolgersi all'interno di una narrazione mitica fatta propria dal narratore, ovvero sia che entri nel modo di conoscenza dell'autore.

L'altro forma artistica che ritroviamo nel romanzo è la poesia. Essa è posta a completamento del processo di agnizione del Mandralisca. Non a caso il Mandralisca dopo essere stato testimone dei fatti di Alcára ed aver esperienziato la propria impotenza nei confronti di una emancipazione sociale di coloro che hanno subito la violenza della storia, come ultimo documento narrativo si ritrova proprio le scritte dei condannati dal

nuovo regime che aveva illuso loro promettendogli le terre e la libertà. L'unica forma di memoria che essi possono lasciare è quella che un anonimo scriba riporta sui muri della prigione. Esse pur essendo poste a memoria di coloro che frequenteranno quel luogo, non sono soltanto un grido di libertà e giustizia ma anche una traccia narrativa per scrivere quella storia dei *senza voce* di cui il Mandralisca è stato testimone oculare ma che sa di falsificare nel momento in cui si accingerebbe a scriverla. La scritte in dialetto cosa sono se non un primo tentativo di narrare quelle vicende. Memorie che sono redatte in forma di poesia. Poesia dialettale di condannati a morte per i "noti fatti di Alcàra". La poesia è l'approdo del nuovo romanzo. Consolo introducendo questi versi di condannati, di disperati, tenta di scrivere la storia dei vinti. Ma essa può essere solo pensata in forma poetica, in quanto mancante di un pensiero unificante che la renda in forma narrativa. Tuttavia la poesia ha un valore storico ben definito. Essa può andare oltre la fattualità del presente ed approdare a ciò che potremmo definire le "cause recondite" della storia. Ovverosia gli intimi legami e valori umani che spinsero un gruppo sociale alla rivolta. Nella poesia rimane traccia di una visione utopica posta necessariamente a fondamento della storia.

Appendice sulla forma del romanzo. *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, pubblicato da Einaudi nel 1976, rivelò all'improvviso uno scrittore come Vincenzo Consolo.

Il sorriso dell'ignoto marinaio è un Leitmotiv che attraversa il volume. È il sorriso dell'ignoto di Antonello da Messina, che Mandralisca porta a Cefalù da Lipari, dove l'ha acquistato. È il sorriso di un marinaio, sorprendentemente simile all'Ignoto, che Mandralisca incontra sulla nave e che poi (travestito da mercante) gli si rivelerà per Giovanni Interdonato in una visita a Cefalù, dove gli chiederà aiuto per la congiura antiborbonica del 1856; è il sorriso dell'Ignoto di Antonello, che turberà gli ospiti invitati da Mandralisca

per mostrare i suoi ultimi acquisti, e soprattutto l'Antonello; è il sorriso dell'Interdonato, che guarda Mandralisca, con i propri occhi e con quelli implacabili dell'Ignoto, richiamandolo invano all'azione politica, è il sorriso d'intelligenza che si può rivolgere alla storia (e alla storia narrata nel romanzo) rivelando però anche quel distacco aristocratico che è segno di superiorità culturale o di classe.

Esaminiamo quali sono i segmenti del divenire su cui Consolo si trattiene.

Capitolo primo. *Il sorriso dell'ignoto marinaio.*

Il barone Mandralisca torna in nave a Cefalù, stringendo al petto la tavola di Antonello che a Lipari ha acquistato dallo speciale Carnevale. La figlia dello speciale, Catena, aveva danneggiato il ritratto con un punteruolo. (Un ignoto marinaio, rassomigliante all'Ignoto di Antonello, commenta la crisi polmonare d'un viaggiatore, operaio in una

miniera di pomice). Presentazione all'alta società di Cefalù degli ultimi acquisti di Mandralisca, tra cui l'Antonello. (Discorsi degli ospiti; alcuni risultano borbonici, altri liberali, sono già impegnati nella lotta ed hanno sperimentato le durezze della prigione: così Salvatore Spinuzza).

Appendici prima e seconda.

Testi del Mandralisca (1840-1842) relativi ai suoi studi di malacologia e al suo impegno di preparare una "generale Malacologia terrestre e fluviale della Sicilia".

Capitolo secondo. L'albero delle quattro arance.

Giunge a Cefalù il sedicente mercante Gaetano Profilio, dopo aver ottenuto il permesso di sbarco dagli sbirri Chinnici e Bajona. Il mercante si reca nel palazzo di Mandralisca, a cui si rivela come Giovanni Interdonato; porta un altro dono dello speciale Carnevale, della cui figlia Catena è fidanzato. A sua volta Mandralisca riconosce nell'Interdonato l'ignoto marinaio con cui aveva conversato tornando da Lipari. L'Interdonato (come Francesco Crispi in quegli anni, pure travestito da commerciante) fa da collegamento tra gruppi di esuli, comitati mazziniani sparsi in varie nazioni, patrioti siciliani come lo Spinuzza del primo capitolo, e poi i Botta, il Guarnera, Civello, Buonafede. (Discussione di politica. Dono alla nipote di Mandralisca di un ricamo, fatto da Catena, che rappresenta simbolicamente l'Italia).

Appendice prima

Brani delle noterelle di uno dei Mille di G.C. Abba: sbarco a Marsala, primi scontri, primi contatti con la popolazione.

Capitolo terzo. Morti sacrata.

Ad Alcára Li Fusi, frate Nunzio scende dall'eremo di Santo Nicoló tra i fabbri di Santa Marecúma e i villici eccitati dallo sbarco di Garibaldi: piú che terrore il condottiero, definito dai borbonici un bandito mangiapreti, suscita speranza perché promette giustizia e terre. Il frate, prima di un attacco di epilessia, profetizza in chiesa una prossima strage. (In mezzo, la scena macabra della vergine ucsita dalla cassa da morto, uccisa e posseduta dal romito).

Capitolo quarto. Val Démone

Mandralisca passa per Sant'Agata di Militello, ospite nel castello di Raimondo Maniforti; di lí intende portarsi ad Alcára Li Fusi per le sue ricerche malacologiche. Giunge da Napoli, dov'era andato per visitare gli scavi di Ercolano, era stato arrestato e rispedito in Sicilia dalla polizia perché colpevole di aver appoggiato i ribelli e di aver fatto parte nel '48 della Camera dei Comuni. (Breve incontro con un prigioniero sanfratellano, fiero esemplare di bandito).

Capitolo quinto. Il vespero.

Il bracciante **Peppe Sirna**, mentre si riposa con i fabbri di **Santa Marecúma**, ascolta le arringhe di **Ignazio Cozzo** e **Turi Malandro**, per un'azione violenta contro i signori in concomitanza col prossimo arrivo di **Garibaldi**. Braccianti e pastori, scendendo verso **Alcára Li Fusi**, sono insultati dal prof. **Ignazio Bártolo** e dal figlio **Salvatore**.

Capitolo sesto. Lettera di Enrico Pirajino ecc...

Ha forma di lettera inviata da **Mandralisca** ad **Interdonato** a proposito dell'eccidio di **Alcára Li Fusi**: **Interdonato** dová infatti giudicarne in appello i responsabili. La lettera é costituita di considerazioni sui fatti e sulle loro motivazioni remote.

Capitolo settimo. Memoria

Sarebbe una memoria acclusa alla precedente lettera. **Mandralisca**, recatosi, come annunciato nel quarto capitolo, ad **Alcára** per le sue ricerche malacologiche, viene avvertito da un prete dell'imminente pericolo e si rifugia nel dormitorio di **Santo Nicolò**, dove frate **Nunzio** dá altri segni della sua pazzia. Scende in paese alla conclusione della rivolta, e descrive le orribili tracce dell'eccidio, i pianti dei superstiti, l'inganno con cui un colonnello garibaldino (cugino e omonimo di **Giovanni Interdonato**) disarmó e imprigionó i rivoltosi, annunciando l'ordine portato in **Sicilia** da **Garibaldi** e da re **Vittorio**.

Capitolo ottavo. Il carcere.

Sempre indirizzato a Interdonato. Descrive il castello dei Maniforti (citato nel quarto capitolo) a Sant'Agata di Militello; i suoi sotterranei a pianta elicoidale, usati come prigione, hanno ospitato i principali colpevoli dell'eccidio di Alcàra.

Capitolo nono. Le scritte

Sarebbe la trascrizione, fatta da Mandralisca, delle scritte dei prigionieri sui muri della prigione.

Appendice Prima.

E'riportato un opuscolo polemico di Luigi Scandurra, scritto nel dicembre 1860, sul processo ai rivoltosi di Alcàra e sul giudizio di appello (pubblico ministero Giovanni Interdonato) che alla fine ha prosciolto quelli ancora carcerati (alcuni avevano già subito la pena di morte). Tra i nomi dei colpevoli sono citati Peppe Sirna, Ignazio Cozzo, Turi Malandro e i fabbri di Santa Marecúma; tra le vittime Ignazio Bartolo e il figlio Salvatore.

Appendice seconda.

Certificato di morte di Giuseppe (Peppe) Sirna Papa, fucilato il 20 agosto 1860.

Appendice terza.

Proclama del protodittatore Mordini agli “Italiani della Sicilia”, in vista del plebiscito del

21 ottobre 1860.

Con abile incastro, i documenti originali offerti nelle appendici fanno da contrappunto ai capitoli di romanzo. Va sottolineato soprattutto che ai documenti è spesso lasciato, l'onere di sintetizzare il decorso dei fatti: la rivolta di Cefalù e la sua sconfitta, l'eccidio di Alcàra. Rifiutandosi di narrare ciò che è stato già narrato, e preferendo soffermarsi su episodi sintomatici, su riflessioni e descrizioni, lasciando il grandangolo alle fotografie dei cronisti, per applicare la sua fantasia ai primi piani e ai ralenti, Consolo realizza un romanzo storico che è la negazione del romanzo storico, come narrazione filata di una “storia”, e della Storia, come esplicazione degli avvenimenti.

Il romanzo chiocciola risuona di tutte le voci della Sicilia, di immagini della Sicilia, di nomi locali degustati nelle loro risonanze, è una sintesi linguistica della Sicilia medievale e barocca, feudale e popolare, cittadina e contadina. Il discorso ideologico di Consolo è infatti enunciato su un altro piano, quello della struttura narrativa (rapporto tra documenti e testo autoriale, rapporto tra protagonista - la cui professione di fede nel capitolo sesto coincide con quella dello stesso Consolo - e deuteragonista). Lo stile adempie il discorso perché nella sua matericità tutte le forme di espressione della società siciliana - idiomi e registri- perché anche echi di quelle classi che non godono ancora del diritto alla parola...

Bibliografia

Scritti di Consolo.

Narrativa

La ferita dell'Aprile. Milano: Mondadori, 1963.
(II ediz. Torino, Einaudi, 1977; III Ediz. Milano, 1989).

Per un pó d'erba ai limiti del feudo. in Narratori di Sicilia, a cura di Leonardo Sciascia e Salvatore Guglielmino. Milano, Mursia, 1967.

Il sorriso dell'ignoto marinaio, Torino: Einaudi, 1976.
(II ediz. Milano, Mondadori, 1987)

Un giorno come gli altri, in Racconti italiani del Novecento, a cura di Enzo Siciliano, Milano: Mondadori, 1983.

Lunaria, Torino: Einaudi, 1985.

Retablo, Palermo: Sellerio, 1987 (II ediz. Milano, Mondadori, 1993).

Le pietre di Pantalica, Milano: Mondadori, 1992.

Catarsi in Trittico (Bufalino, Consolo, Sciascia). a cura di Antonio Di Gardo e Giuseppe Lazzaro Danzuso, Catania: Sanfilippo, 1989.

Nottetempo casa per casa. Milano: Mondadori, 1992.

Nero metallico. Genova: Il melangolo, 1994.

L'olivo e l'olivastro. Milano: Mondadori, 1994.

Lo spasimo di Palermo. Milano: Mondadori, 1998

Di qua dal faro. Milano: Mondadori, 1999.

Altri scritti

“Prefazione”. In Christophe Charle, Letteratura e potere. Palermo: Sellerio, 1979.

“Nota”. in Giovanni Verga, Storie del castello di Trezza. Palermo: Sellerio, 1982.

“Il giardino di un poeta. Lucio Piccolo di Calanovella”. In Il giardino come labirinto della storia, Atti del convegno internazionale, Palermo, 14-17 Aprile 1984.

“Un uomo di alta dignità”. In Nfernu veru. Uomini e immagini dei paesi dello zolfo. Roma: Edizioni del Lavoro, 1985.

“I nostri Natali perduti” in Antonino Buttitta, Il Natale. Palermo: Guida, 1985.

“Introduzione” in Sicilia. Immagini del XIX secolo dagli Archivi Alinari. Firenze: Alinari, 1985.

“Prefazione”. In Basilio Reale, Sirene Siciliane. Palermo: Sellerio, 1986.

“L’ulivo e la giara”. In Omaggio a Pirandello, a cura di Leonardo Sciascia. Milano: Bompiani, 1986.

“La cocuzza” in Almanacco della cometa, Roma: Edizioni della Cometa, 1986.

La pesca del tonno in Sicilia, Palermo: Enzo Sellerio, 1986.

“Introduzione”. A Johann Wolfgang Goethe, Viaggio in Sicilia. Siracusa: Ediprint, 1987.

“Introduzione”. A Nino Savarese, Storie di provincia. Palermo: Nuova Editrice Meridionale, 1988.

“Anarchia equilibrata”. In Il barocco siciliano, a cura di Franco Sciradelli. Milano: Il Sole -24 Ore, 1988.

“Siracusa, libera patria di ognuno”. In Siracusa. Una città, quattro fotografi, a cura di Guy Mandery: Siracusa, Artestudio, 1988.

“Prefazione” in Giuseppe Frazzetto, Solitari come nuvole. Arte e artisti siciliani nel '900. Catania: Maimone, 1988.

“L'idea della Sicilia” in La Sicilia dei grandi viaggiatori. A cura di Franco Paloscia. Roma, 1988.

“Vincenzo Consolo”. In Almanacco della cometa. I contemporanei vedono se stessi. A cura di Giuseppe Appella e Paolo Mauri: Roma, Edizioni della Cometa, 1988.

Guida alla città pomposa, incisioni di Mario Bardi, 120 copie numerate. Milano: Scarabeo, 1988.

Fra contemplazione e paradiso. Messina: Sicania, 1989.

“Par un vaisseau” in Le vaisseau de la Revolution, Hommage italien au Bicentenaire de la Revolution francaise. Sculptures de Ugo Attardi. Paris: Carte secrete, 1989.

“Ortigia: antichità ed infanzia”. In Amorosa Ortigia, testo di Corrado Sofia, fotografie di Giuseppe Leone. Siracusa: Ariete, 1989.

“Nota”. In Giuseppe Tornatore, Nuovo Cinema Paradiso. Palermo: Sellerio, 1990.

“La conversazione interrotta”. In Nuove Effemeridi, anno III, n. 10, 1990.

“Kore risorgente. La Sicilia tra mito e storia”, in Sicilia teatro del mondo. Roma: Nuova ERI, 1990.

“La Sicilia passeggiata”. In Sicilia, Roma: ERI, 1990.

“Lo scrittore di pensiero”. In Leonardo Sciascia, Quaderno. Palermo: Nem, 1991.

“Anarchia equilibrata”, in Il barocco in Sicilia. Fotografie di Giuseppe Leone. Milano: Bompiani, 1991.

“Viaggi dal mare alla terra”, in Museo Mandralisca. Palermo: Novecento, 1991.

“La Sicilia di Guttuso: l'enorme realtà”. In Art e Dossier, n.63, dicembre, 1991.

“Nota”. In Ghassan Kanafani, Uomini sotto il sole. Palermo: Sellerio, 1991.

“La foto sul comó” in Giovanni Garra Agosta, Verga fotografo. Catania: Maimone, 1991.

“Rosso Malpelo” di Giovanni Verga, in Leggere gli anni verdi. A cura di Cesare Piaciale e Giuseppe Pontremoli. Roma: Edizioni e/o, 1992.

“Nota introduttiva” in Lo zingaro. Palermo: Edizioni Guida, 1993.

Vedute dello stretto di Messina. Palermo: Enzo Sellerio, 1993.

Fuga dall'Etna. Roma: Donzelli, 1993.

“Postfazione”. In Narrare il Sud. Napoli: Liguori, 1995.

Traduzioni

Euripide, Ifigenia tra I tauri (con Dario Del Corno). Siracusa: Inda, 1982.

Scritti su Consolo in italiano

Palumbo, Nino. La ferita dell'aprile. “La tribuna del Salento”, 14-11-1963.

Lunetta, Mario. La ferita dell'aprile. “Paese Sera”, 15-11-1963.

Stajano, Nicola. Due siciliani pazzi per un libro unico. “Il giorno”, 30-11-1975.

Borgese, Giuseppe. La volta che i braccianti si rivoltarono. “Corriere della Sera”, 17-6-1976.

Debenedetti, Antonio. L'ignoto gattopardo. “Corriere della Sera”, 27-6-1976.

Dallamano, Piero. L'amaro sorriso del marinaio. “Paese sera”, 2-7-1976.

Milano, Paolo. Un gattopardo di sinistra. “L'Espresso”, 4-7-1976.

- Siciliano, Enzo. Rivoluzione è gioia e tragedia. "Il tempo", 4-7-1976.
- Spinazzola, Vittorio. La parola agli esclusi. "L'Unità", 4-7-1976.
- Porzio, Beniamino. Il sorriso dell'ignoto marinaio. "Panorama", 6-7-1976.
- Gramigna, Giuliano. Una storia siciliana a frammenti. "Il giorno", 7-7-1976.
- Raboni, Giovanni. Picciotti contro i mille. "La Stampa", 7-7-1976.
- Giuliani, Antonio. Tra baroni e contadini. "La Repubblica", 14-7-1976.
- Guardigli, Paolo. Un sorriso carico di rivoluzione. "Fronte popolare", 18-7-1976.
- Neri, Giuseppe. Storia di un evento grande. "Il Messaggero", 22-7-1976.
- Ferretti, Gian carlo. L'ironico sorriso dell'ignoto. "Rinascita", 23-7-1976.
- Mondo, Lorenzo. L'ignoto marinaio. "La Stampa", 23-7-1976.
- Scianna, Federico. Una rivolta contadina nella Sicilia. "L'Europeo", 23-7-1976.
- Abbate, Mario. Il sorriso dell'ignoto marinaio. "Gazzetta del mezzogiorno", 1-8-1976.
- Giannesi, Federico. Ritorno al mondo del Gattopardo. "L'eco di Bergamo", 1-8-1976.
- Addamo, Salvatore. Barocco e condizione siciliana nel romanzo di Consolo. "L'Ora", 14-8-1976.
- Bianucci, Piero. Sulla filigrana del Gattopardo. "Gazzetta del popolo", 2-9-1976.
- Pampaloni, Geno. La chiocciola di Consolo. "Il Giornale", 5-9-1976.
- Porzio, Beniamino. Lo straordinario linguaggio di Vincenzo Consolo. "Panorama mese", settembre, 1976.
- Rossi, Antonio. Appunti. "Paragone", dicembre, 1976.
- Biondi, Mario. Dall'antagonista all'ignoto marinaio. "Il Ponte", 31-1-1977.
- Raboni, Giovanni. Il coro di una sola voce. "La Stampa", 16-7-1977.

Grasso, Mario. Superstizione e potere. "La Sicilia", 13-9- 1977.

Villa, Antonio. Nella Sicilia del dopoguerra tra contadini e pescatori. "Paese Sera", 16-10-1977.

Guglielmi, Angelo. Verso la realtà a cuore freddo. "L'Ora", 12-5- 1978.

Finzi, M. Antonio. Strutture metriche nella prosa di Consolo. "Linguistica e Letteratura", III, 1978, pp. 121-135.

Calabrò, Beniamino. La ferita dell'aprile tra neorealismo ed avanguardia. "Il Punto", Agosto, 1979.

Stacchini, G. Vittorio. Letteratura e società tra il benessere ed il malessere. "Letteratura Italiana. L'età presente". Bari: Laterza, 1980.

Mazzali, Ettore. Vincenzo Consolo. "Dizionario della Letteratura mondiale del '900", diretto da Francesco L. Galati, Roma: Edizioni Paoline, 1980.

Luperini, Romano. Il Novecento. Torino: Loescher, 1981.

Sciascia, Leonardo. L'ignoto marinaio. In Cruciverba, Torino: Einaudi, 1983.

Amoroso, Giovanni. Narrativa italiana 1975-1983. Con vecchie e nuove varianti. Milano: Mursia, 1983.

Morace, M. Antonio. Consolo, tra esistenza e ragione. "Spettografie Narrative", Roma: Herder, 1984.

Gioviale, Ettore. "Vincenzo Consolo: la memoria epicolirica contro gli inganni della storia". "La narrativa siciliana d'oggi, successi e prospettive". Palermo, Centro Pitre, 1985.

Gioviale, Ettore. L'isola senza licantropi. Regressione ed illuminazione della scrittura di Vincenzo Consolo. "A.A.V.V. Scrivere la Sicilia. Vittorini ed oltre". Siracusa: Ediprint, 1985.

Di Legami, Flora. Vincenzo Consolo. Dalla storia alla favola. "La Memoria", n.4, Università di Palermo, annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1985.

Saltini, Beniamino. Lunaria. "Arsenale", n.2 aprile-giugno 1985.

Durante, Francesca. La luna è risorta, il viceré è nudo. "Il Mattino", 26-4-1985.

Cucchi, Marcello. Stanca di guardare in terra cade la luna. "La Stampa", 4-5-1985.

Raboni, Giovanni. E nevicò con cocci lucenti di luna. "Il Messaggero", 5-5-1985.

Ferretti, Gian Carlo. Quando la luna cadde sulla terra. "L'Unità", 7-5-1985.

Scandurra, Alessandro. Se la luna cade. "La Sicilia", 8-5-1985.

Gramigna, Giuliano. Dietro la luna soltanto un buco vuoto. "Corriere della Sera", 15-5-1985.

Amoroso, Giovanni. Un minuetto della fantasia. "La Gazzetta del Sud", 23-7-1985.

Mauri, Paolo. Quando la luna cade. "La Repubblica", 2-7-1985.

Palumbo, Salvatore. Tra barocco e surrealismo. "La Gazzetta del Sud", 23-7-1985.

Prete, Antonio. Quando la luna cade alla corte del Viceré. "Il Manifesto", 1-8-1985.

Di Gerolamo, Nunzio. Vincenzo Consolo tra poesia e travestimento. "Nuovi Orientamenti" n. 100, 1986.

Gaccione, Antonio. Il teatro della finzione. "Spirali", marzo-aprile, 1986.

Pampaloni, Geno. Modelli ed esperienze della prosa contemporanea. "A.A.V.V. Storia della letteratura italiana". Il Novecento, tomo II, Milano: Garzanti: 1987.

Segre, Cesare. Introduzione alla ristampa de Il sorriso dell'ignoto marinaio. Milano: Oscar Mondadori, 1987.

Amoroso, Gioavanni. Vincenzo Consolo. "A.A.V.V. La realtà ed il sogno. Narratori italiani del Novecento", a cura di Mariani, Giovanni e Petrucciani, Mario. Vol.I, Roma, 1987.

Belgiorno, A. Francesco. Retablo: ribaltamento della verità. "Corriere d'Italia", 24-10-1987.

Cherchi, Grazia. Mille ed una notte. "L'Unità", 1-11-1987.

Ramondino, Fabrizio. Ode alla Sicilia (e a Rosalia). "Il Mattino", 3-11-1987.

Ferretti, Gain Carlo. Cavalieri di Sicilia. "L'Unità", 1-11-1987.

Cesari, Salvatore. Una storia ed il suo rovescio. "Il Manifesto", 12-11-1987.

Pampaloni, Geno. Passioni al marzapane. "Il giornale", 22-11-1987.

Mondo, Lorenzo. Nella Sicilia di Consolo amori e viaggi con la magia della parola. "La Stampa", 28-11-1987.

Sciascia, Leonardo. Il sogno dei Lumi tra Palermo e Milano. "Corriere della Sera". 18-12-1987.

De Federicis, Lidia. Trucchi e storie. "L'indice", dicembre, 1987.

Segre, Cesare. Disegno lombardo, colori siciliani. "Panorama", 3-1-1988.

Fofi, Goffredo. L'isola delle meraviglie. "Linea d'ombra", n.22 dicembre, 1987.

Spagnoletti, Giacinto. Cavaliere del '700 in Sicilia. "Il Messaggero Veneto", 21-1-1988.

Satta, Lucio. Bel dialetto, accenti molesti. "Il Giornale", 19-2-1988.

De Michelis, Antonio. Retablo. "Il Gazzettino di Venezia", 27-2-1988.

Mortara Garavelli, Barbara. Scene e riquadri. "L'indice", marzo 1988.

- Ceserani, Remo. Il sorriso dell'ignoto marinaio/ Retablo. "Belfagor", marzo, 1988.
- Ferretti, Gian Carlo. Il sogno di Retablo. "L'Unità", 8-6-1988.
- Crovi, Remo. Una ballata per la bella Rosalia. Gran Milan, n.17, 1988.
- Borgese, Giuseppe. La mia Sicilia che non c'è. Personaggi, città, miti di un mondo scomparso. "Corriere della Sera", 2-10-1988.
- Faggi, Salvatore. Dalla Sicilia con rimpianto. "Il Secolo XIX", 11-10-1988.
- Addamo, Salvatore. L'eterno ritorno di Consolo. "La Sicilia", 13-10-1988.
- Del Buono, Oreste. Sicilia con Furore. "Panorama", 16-10-1988.
- Crovi, Remo. Echi di Verga e Vittorini nella Sicilianecrpoli di Consolo. "L'Italia Oggi", 17-10-1988.
- Minore, Renato. Care Memorie. "Il Messaggero", 22-10-1988.
- Cucchi, Mario. Consolo racconta una Sicilia ferita a morte. "La Stampa", 29-10-1988.
- Tedesco, Natale. Viaggio tra felicità ed orrore. "L'Ora", 29-10-1988.
- Giudici, Giovanni. Consolazione in Sicilia. "L'Espresso", 30-10-1988.
- Giovanardi, Sandro. Imbroglione siciliano. "La Repubblica", 2-11-1988.
- Bonura, Giovanni. Com'è annebbiato il mito di Sicilia. "Avvenire", 5-11-1988.
- Tedesco, Natale. Scrivere è sogno e fuggire dalla vita. "Il Mattino", 8-11-1988.
- Nigro, Salvatore. Un album siciliano sottratto alla rovina. "La Sicilia", 15-11-1988.
- Paccagnini, Andrea. Le pietre di Pantalica, frammenti di una civiltà. "Il Sole 24 Ore", 20-11-1988.
- Marrone, Antonio. Vincenzo Consolo, il barocco e la ragione. "Nuove Effemeridi", a.I,n.4. 1988.

Di Grado, Antonio. Amarezze e speranze. "La Sicilia", 6-11-1989.

Turchetta, Antonio. Consolo, pietre e macerie. Il teatro del mondo e la nave degli orrori. "Linea d'Ombra", gennaio, 1989.

Luperini, Romano. Coniugando Verga e Gadda. "L'immaginazione", gennaio-marzo, 1989.

Depetro, Andrea. Parlando di Sicilia. "Ragusa Sera", 28-1-1989.

Zanzotto, Andrea. Consolo sospeso tra due Sicilie. "Corriere della Sera", 13-2-1989.

Sgorlon, Andrea. "Il Gazzettino di Venezia", 15-2-1989.

Amoroso, Giovanni. Narrativa Italiana, 1984-1988. Milano: Mursia, 1989.

Tedesco, Natale. Ideologia e linguaggio, nell'opera di Vincenzo Consolo. A.A.V.V.

Beniamino Joppolo e lo sperimentalismo siciliano contemporaneo. A cura di Domenica Perrone, Marina di Patti: Pungitopo, 1989.

Ferretti, Gian Carlo. Introduzione. Ristampa di La ferita dell'Aprile. Milano: Mondadori, 1989.

Di Gerolamo, Natale. Il viaggio sentimentale di Vincenzo Consolo. "Arenaria", agosto-settembre, 1990.

Di Legami, Flora. Vincenzo Consolo. La figura e l'opera. Marina di Patti: Pungitopo, 1990.

Segre, Cesare. Teatro e racconto su frammenti di luna. Intrecci di voci, Padova: Liviana, 1991.

Mondo, Lorenzo. Il diavolo in Sicilia. "La Stampa", 4-4-1992.

Paccagnini, Andrea. Ecco un Consolo che strega a metà. "Il Sole 24-Ore", 5-4-1992.

- Pampaloni, Geno. Nostalgia musicale in nome del dolore. "Il Giornale", 5-4-1992.
- Gerratana, Mario. Quando a Cefalù giunsero le sacerdotesse del male. "Il Giornale di Sicilia", 6-4-1992.
- Marrone, Antonio. Consolo rivela l'eco di parole dimenticate. "L'Ora", 14-4-1992.
- Segre, Cesare. Satiri e demoni nel Sabba siciliano. "Corriere della sera", 19-4-1992.
- Giovanardi, Salvatore. Uomini come lupi, parole come silenzi. "La Repubblica". 25-4-1992.
- Ferroni, Guido. La sconfitta della notte. "L'Unità", 27-4-1992.
- Perrella, Silvio. Tra etica e barocco. "L'indice", 27-4-1992.
- Onofri, Maurizio. Vincenzo Consolo, nottetempo casa per casa. "Nuovi Argomenti". n.44, ottobre-dicembre, 1992.
- Zago, Nunzio. C'era una volta la Sicilia. Su Retablo ed altre cose su Consolo. "L'ombra del moderno: da Leopardi a Sciascia". Caltanissetta: Salvatore Sciascia Editore, 1992.
- Tedesco, Nicola. Lettura delle Pietre di Pantalica. "Interventi sulla letteratura italiana. L'occhio e la memoria", Siracusa: Arnaldo Lombardi Editore, 1993.
- Latella, Mario. Consolo, il mio amore per Milano più forte della Lega. "Corriere della Sera", 18-11-1993.
- Rizzo, Lorenzo. Vincenzo Consolo. "Lunedì Letterari, 1992-1994, della provincia di Catania," Catania: N. Levan, 1993.
- Cederna M. Grazia. La follia della storia. "Nuove Effemeridi", a. VI, n.22, 1993.
- Attanasio, Michele. Notte telematica. "La Sicilia", 19- 2-1994.
- Prestifilippo, Antonio. Vincenzo Consolo e la Sicilia. "Cronache parlamentari siciliane", n. 1-2, gennaio-aprile, 1994.
- D.'Angola, Antonio. Il Sud come Itaca, tra memoria e oblio. "Puglia", 11-6-1994.

Durante, Antonio. Fresco brillante é Nero Metallico. "Il Mattino", 11-6- 1994.

Cinque, Angelo. Il brigante, l'illusionista, il pescatore. La realtà di Consolo vestita di mito. "Il Giornale di Sicilia", 12-6-1994.

Amoroso, Antonio. Con l'esigenza di pungolare la vita. "La Gazzetta del Sud", 6-8-1994.

Sgroi, G. Saverio. Tra Scilla e Cariddi. "La Sicilia", 12- 8- 1994.

Minore, Renato. Tra miti e storia miniere di parole. "Il Messaggero", 18-8-1994

Mondo, Lorenzo. Consolo non trova Itaca. "La Stampa", 3-9-1994.

Sala, Renato. Consolo: la Sicilia crolla assieme ai suoi miti. "Il Messaggero", 6-9-1994.

La Spina, Silvana. Sicilia eterna ossessione. "La Voce", 15-9-1994.

Gramigna, Giuliano. Il lamento di Ulisse per la Sicilia tradita. "Corriere della Sera", 21-9-1994.

Bonura, Gianni. Bellissima orribile Sicilia. "Il Giorno", 25-9-1994.

Giovanardi, Sandro. Ritorno a Itaca, anzi a Gela. "Repubblica", 5-10-1994.

Ferroni, Giulio. Terra disgraziata. "L'Unità", 10-10-1994.

Paccagnini, Armando. Ritorno senza miele. "Il Sole 24- Ore", 2-11-1994.

Pederali, Gianni. Sicilia di Vincenzo Consolo. "Il Sole 24- Ore", 2-11- 1994.

Marabini, Antonio. Viaggio nel disastro da Omero al terremoto. "Letture", novembre, 1994.

Onofri, Mario. L'umano e l'inumano nascosto dallo stesso. "L'indice", n.11, dicembre, 1994.

Scritti di Consolo in altre lingue.

Fernandez, Anton. Le Siciles a coeurs ouverts. "L'Express", 29-3-1980.

Fusco, Mario. Questions a Consolo. "Le Quinzaine litteraire", 31-3-1980.

Fuentes Rodenas. Una novela de Vincenzo Consolo, prodigio de inventividad. "La Verdad", 7-8-1981.

Alzancot, Luis. El AntiGattopardo. "El Pueblo", 8-10-1981.

Matteucci, Tony. Le sourir du marin inconnu. "Esprit", dicembre, 1981.

Kruger, Marc. Der Aufstand von Alcara. "Suddeutsche Zeitung", 2-11-1984.

Fusco, Mario. Recit et histoire. "P.U.F.", Picardie, 1984.

Graf, Hans. Der sizilianische Zeitmessung. "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 30-3-1985.

Sciascia, Leonardo. Consolo: le diable baroque. "L'Express", 15-21 aprile, 1988.

Bianciotti, Anton. Vincenzo Consolo de la Sicilie a la Lune. "Le Monde", 22-4-1988.

Fernandez, Anton. Le clan des Siciliens. "Le Nouvel Observateur", 13-19 maggio, 1988

Martin, Maurice. Consolo: grandissimo!!! "La Montagne", 19-6-1988.

Manganaro, Philip. Solitudes. "Le magazine litteraire", giugno, 1988.

Cluny, Marie. La jubilation baroque de Consolo. "Le Figaro", 27-6-1988.

Ambroise, Antoin. Consolo, l'anti-Eco. "La Quinzaine litteraire", 15-9-1988.

Spinette, Abel. La Sicilie secrete de Consolo. "Le Figaro", 27-6-1988.

Hainsworth, Peter. Sicilyan myth and reality. "Times literary supplement", 7-10-1988.

Padovani, Marcel. L'autre Sicilien. "Le Nouvel Observateur", 28-2-1989.

Marongiu, B. Jean. Inconsolabile Consolo. "Liberation", 30-8-1990.

Pieiller, Antoin. Le roman d'un peuple, de son histoire, de ses langues. "La Quinzaine littéraire", 16-10-1990.

Soler, Lucien. Les deux Siciles. "L'Anc magazine freudien", n.47, juillet-aout. 1991.

Cederna, Camilla. Vincenzo Consolo. "Critique", nn.553-554, juin-aout, 1991.

Vasquez Rial, Anton. El demonio en Sicilia. "El Pais", 19-2-1994.

Monmany, Lucie. Satan viaja a Sicilia. "El Pais", 19-2-1994.

J Masoliver Rodenas, A. José. Gritos y sussuros. "La Vanguardia", 29-4-1994.

Lertxudi, Alonso. Nombrar el dolor. "El Mundo", 7-5- 1994.

Castro, Paulo. De noche, casa per casa. "ABC", 8-7-1994.

Marongiu, B. Jean. Consolo, sans domicile fixe. "Liberation", 3-11-1994.

De Ceccatty, R. Roman. Vincenzo Consolo, le rever inquiet. "Le Monde", 4-11-1994.

Bacelli, Maurice. Consolo. "La Quinzaine littéraire", 16-11-1994.

Farrell, Joseph. Metaphors and false histories. "The new Italian novel" (a cura di L. Pertile e Z. Baranski), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1994.

General Bibliography.

Asor Rosa, Alberto. Scrittori e popolo. Roma, 1966.

Bakhtin, M. Mikhail. The Dialogic Imagination. Edited by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1996.

Bakhtin, M. Mikhail. Problems of Dostevsky's Poetics. Edited by Carol Emerson. Minneapolis, University of Minneapolis, 1984.

Bakhtin, M. Mikhail. L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Torino, Einaudi, 1979.

Bal, Mieke. Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago, The University of Chicago Press, 1999.

Benjamin, Walter. Sul Concetto di Storia. Torino: Einaudi, 1997.

Benjamin, Walter. Il dramma barocco tedesco. Torino: Einaudi, 1971.

Berger, John. Ways of Seeing. London: Penguin Books, 1977.

Borgna, Eugenio. Malinconia. Milano, Feltrinelli, 2001.

Bruner, Jerome. Acts of Meaning. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.

Buttitta Antonino, Stefano Miceli. Percorsi Simbolici. Palermo, Flaccovio, 1989.

Calvesi, Maurizio. La melanconia di Albrecht Dürer. Torino: Einaudi, 1993.

Castro, Amerigo. La Spagna nella sua realtà storica. Firenze, Sansoni, 1955.

Ceserani, Remo. Raccontare il postmoderno. Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

Compagnon, Antoine. Il demone della teoria. Torino: Einaudi, 2000.

Eagleton, Terry. Literary Theory: an Introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

- Ferrini, Costanza. Venature mediterranee. Messina, Mesogea, 1999.
- Ginzburg, Carlo. Miti, emblemi, spie. Torino: Einaudi, 1986.
- Ginzburg, Carlo. Occhiacci di legno. Milano: Feltrinelli, 1998.
- Gioanola, Elio. Leopardi: la malinconia. Milano, Jaca book, 1995.
- Glendinning, Nigel. Goya and his critics. New Haven: Yale University Press, 1977.
- Gramsci, Antonio. Quaderni dal carcere. Torino, Einaudi, 1971.
- Guillaud, Jacqueline. Goya: the phantasmal vision. New York: Crown Publisher, 1987
- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody-The teaching of twentieth century art forms. New York, 1985.
- Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. London, Routledge, 1989.
- Lepenies, Wolf. Melancholy and Society. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992.
- Lepenies, Wolf. Ascesa e declino degli intellettuali in Europa. Roma: Laterza, 1992
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*.
- Longhi, Roberto. Opere complete, Vol. VIII. Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- Lukacs, Georgy. Il romanzo storico. Torino, Einaudi, 1971.
- Mannheim Karl. Ideology & Utopia. New York, Harcourt Brace & Company, 1985.
- Manzoni, Alessandro. I Promessi Sposi. Milano, Rizzoli Editore, 1949.
- Marin, Luois. To Destroy Painting: Chicago. Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- Murray, Gilbert. The Literature of Ancient Greece. Chicago, The University of Chicago Press, 1957
- Nordström, Folke. Goya, Saturn y melancolia: estudios sobre el arte de Goya. Madrid, Visor, 1989.

- Pasolini, Pier Paolo. Saggi sulla letteratura e sull'arte. Milano, Mondadori Editore, 1999.
- Pensky, Max. *Melancholy Dialectics*. Amherst, The University of Massachusetts Press, 1993.
- Santarcangeli, Antonio. Il libro dei labirinti, storia di un mito e di un simbolo. Firenze: Vallecchi, 1984.
- Segre, Cesare. Per curiosità: una specie di autobiografia. Torino, Einaudi, 1999.
- Segre, Cesare. Intrecci di voci. Padova, Liviana, 1991.
- Segre, Cesare. La letteratura italiana del Novecento. Roma: Laterza, 1998.
- Italy's Southern Question. Orientalism in one country. Edited by Jane Schneider. New York, 1998.
- Starobinski, Jean. La coscienza e i suoi antagonisti. Roma, Theoria, 1995.
- Stoichita, Victor and Coderch, Anna Maria. Goya, the Last Carnival. London, Reaktion Books, 1999.
- Tomasi di Lampedusa. Giuseppe. Il gattopardo. Opere, Milano, Mondadori, 1997.
- Tomlinson, James. Goya in the Twilight of Enlightenment. New Haven, Yale University Press, 1992.
- Veneziani, Marcello. Di padre in figlio, Elogio della Tradizione. Roma, Laterza, 2001.
- Verga, Giovanni. Tutte le novelle, volume primo. Milano, Oscar Mondadori, 1991.
- Waugh, Patricia. Metafiction- The theory and Practice of Self-conscious Fiction. London, Routledge, 1980.