

# SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA

CLASSE DI LETTERE

Discipline filologiche e linguistiche moderne

Salvatore Grassia

L'«impostura» della scrittura nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*  
di Vincenzo Consolo

**Tesi di perfezionamento**

Relatore: prof. Salvatore Silvano Nigro

Anno accademico 2009/10

## *Indice*

Nota introduttiva	p. 3
I. <i>Lo scrittore come impostore</i>	p. 5
II. <i>La «chiocciola» barocca</i>	p. 28
III. <i>L'«impostura» della scrittura</i>	p. 51
IV. <i>Il barocco «delle conchiglie dei mari lontani»</i>	p. 72
Bibliografia	p. 83

## Nota introduttiva

*Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo è un libro epocale. Pubblicato da Einaudi nel 1976, aveva alle spalle le rivolte studentesche del Sessantotto, i movimenti degli anni Settanta, e il ripensamento del Risorgimento attraverso i fatti di Bronte riportati all'attenzione da Leonardo Sciascia. L'interesse di Consolo per le scritte murarie associava, nel romanzo, due esperienze storiche e morali. Da una parte riprendeva l'attenzione per i graffiti, tipica del periodo delle rivolte. Dall'altra, si faceva forte dello studio che Sciascia aveva avviato sui «disegni e i graffiti delle carceri inquisitoriali dello Steri» di Palermo. *Il sorriso* nacque, peraltro, da una costola del *Consiglio d'Egitto*. E tuttavia, se l'*Ulisse* di Joyce, come diceva paradossalmente Borges, era la fonte dell'*Odissea*, per il semplice fatto che il romanzo dello scrittore irlandese aveva cambiato il modo di leggere il poema greco, allo stesso modo, si può dire che il romanzo di Consolo ha “barocchizzato” la lettura dell'apologo di Sciascia sull'impostura. Esiste un «plagiat par anticipa-

tion», come suona il titolo di un saggio di Pierre Bayard (Les Éditions de Minuit, Parigi 2009).

Il diciassette settembre di quest'anno, in una popolare rubrica del «Venerdì di Repubblica» dedicata agli imprescindibili classici del Novecento, Paolo Mauri ha “recuperato” il capolavoro di Consolo. L'articolo vale come indicazione di un riconoscimento, al di là dei confini ristretti della critica specialistica e dei riti accademici. E si riporta qui anche come traccia riassuntiva del romanzo, indipendentemente dall'analisi specifica, di lingua e scrittura, che seguirà nelle pagine di questa tesi: «Catena Carnevale è una ragazza molto bella, figlia dello speziale (o farmacista) di Lipari. È abilissima nel leggere le ricette, nello sciogliere la calligrafia intricata dei medici. Nella bottega c'è, montata come uno sportello, una tavoletta dipinta che ritrae un uomo sorridente: d'un sorriso sardonico e alla lunga inquietante. Catena gli ha già inferto due colpi di punteruolo, sfogando chissà quale malumore e il padre si è deciso a vendere al barone Mandralisca quel ritratto antico. Comincia così *Il sorriso dell'ignoto marinaio* [...], un romanzo ormai classico che porta il lettore dritto nel cuore dell'Ottocento, tra le Eolie e la Sicilia e, potremmo aggiungere, tra tradizione e rivoluzione. Vi agiscono nobili eccentrici come sanno esserlo solo i siciliani (o gli inglesi), magari appassionati di arte e dello studio delle lumache come Enrico Pirajno barone di Mandralisca e giovani cospiratori come l'avvocato messinese Giovanni Interdonato. Un uomo, quest'ultimo, che somiglia come una goccia d'acqua al giovane del ritratto: opera (la storia si tramanda per vera) di Antonello da Messina, oggi al museo Mandralisca di Cefalù cui fu donato proprio dal barone appena nominato. La prosa di Consolo è il risultato di un intarsio di finissima fattura in cui figurano l'italiano letterario, quello d'uso e il dialetto. Una ricchezza, anche per il lettore».

## Capitolo primo

### *Lo scrittore come impostore*

All'inizio dell'estate del 1976, un agiato e disteso lettore come Leonardo Sciascia sapeva accomodarsi con familiare disinvoltura nell'abitabile architettura testuale del *Sorriso dell'ignoto marinaio*. Dal portone della copertina, attraverso un'immagine a lui ben nota, poteva addentrarsi agevolmente nell'edificio letterario minutamente «costruito» da Vincenzo Consolo, percorrerne le ambagi interne; ed esplorarne anche le stanze invisibili, i sotterranei echeggianti e ingegnosi come vasti labirinti cui è possibile l'accesso solo per scale tortili e anguste<sup>1</sup>. Sciascia era il dedicatario vistosamente implicito del *Sorriso*. E fin dalle soglie, ancor prima che la narrazione gli si svelasse

---

<sup>1</sup> L. SCIASCIA, *L'ignoto marinaio*, in ID., *Cruciverba* [1983], Adelphi, Milano 1998, p. 44: «Anni, dunque, passati non invano, ma intensamente e fervidamente: a pensare questo libro, a scriverlo, a costruirlo [...]. E lo ribadisco polemicamente, per aver sentito qualcuno dire, negativamente, che è un libro *costruito*. Certo che lo è: ed è impensabile i buoni libri non lo siano (senza dire dei grandi), come è impensabile non lo sia una casa. L'*abitabilità* di un libro dipende da questo semplice e indispensabile fatto: che sia costruito e – appunto – a regola di *abitabilità*. I libri *inabitabili*, cioè senza lettori, sono quelli non costruiti; e oggi sono proprio tanti».

lentamente nelle sue macchinazioni, poteva riconoscersi facilmente anche nell'interlocutore privilegiato di una conversazione distesa sulla carta che, con parole mute e fatte d'inchiostro, principia nella seconda epigrafe che inaugura il romanzo, estrapolata con strategico ritaglio da una pagina del 1967 che lo scrittore di Racalmuto aveva dedicato al grande Antonello<sup>2</sup>. Se «epigrafare è sempre un gesto silenzioso»<sup>3</sup> di laconica e allusiva eloquenza, una citazione posta in esergo esige confidenza furbesca: perché può dire in poche parole molte cose, e illuminare il testo con l'apporto complice e accorto del lettore. In una bellissima pagina intrisa di suggestioni manganelliane, Guido Almansi ha scritto:

Un libro non è completo se non incorpora un libretto di istruzioni per l'uso, un manuale che suggerisca al lettore le modalità di consumo. Ci sono cento porte, spiragli, aperture, passaggi, spaccature, orifizi attraverso i quali entrare nel mondo di

---

<sup>2</sup> Cfr. L. SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze*, in *L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Rizzoli, Milano 1967, p. 6: «*Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza. A chi somiglia il bambino appena nato? A chi il socio, il vicino di casa, il compagno di viaggio? A chi la Madonna che è sull'altare, il Pantocrator di Monreale, il mostro di villa Palagonia? Non c'è ordine senza le somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio. I ritratti di Antonello 'somigliano'; sono l'idea stessa, l'archè, della somiglianza. A ciascuno si possono adattare tutte le definizioni che sono state date dei siciliani, da Cicerone a Tomasi di Lampedusa [...]. A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca? Al mafioso della campagna e a quello dei quartieri alti, al deputato che siede sui banchi della destra e a quello che siede sui banchi della sinistra, al contadino e al principe del foro; somiglia a chi scrive questa nota (ci è stato detto); e certamente somiglia ad Antonello. E provatevi a stabilire la condizione sociale e la particolare umanità del personaggio. Impossibile. È un nobile o un plebeo? Un notaio o un contadino? Un uomo onesto o un gagliofo? Un pittore un poeta un sicario? 'Somiglia', ecco tutto». Il corsivo è mio, e corrisponde al testo dell'epigrafe che apre il romanzo di V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Einaudi, Torino 1976. Tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione.*

<sup>3</sup> G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo* [Seuils, 1987], a cura di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989, p. 153.

un libro. Privo di istruzioni, il lettore tende ad entrare dalla porta principale, come se la facciata rappresentasse fedelmente la totalità di significati e di intenzioni dell'opera; e finisce così per prendere ogni parola scrupolosamente sul serio, fidando nella supposta onestà del messaggio. Invece quanto viene comunicato dall'opera non è quasi mai onesto perché deve passare attraverso una triplice barriera di inganni: dell'autore, del testo e dei personaggi. L'autore può essere sincero, o credere di essere sincero, o fingere di mentire, o comunicarci che sta mentendo, o mentire circa la propria vocazione menzognera<sup>4</sup>.

Accogliamo i suggerimenti di Almansì. E proviamo a considerare l'epigrafe sciasciana del *Sorriso* come l'elemento più luminoso del «sistema segnaletico»<sup>5</sup> messo a punto dall'autore per indirizzare il lettore verso il «libretto di istruzioni per l'uso» del romanzo. Mentre dialoga con il titolo e l'immagine in copertina, l'epigrafe in questione non ha «funzione di commento» del «titolo» o del «testo». Non è «un segnale [...] di cultura», né «una parola d'ordine di intellettualità»<sup>6</sup>. Ma, semplicemente, aprendo un varco nella barriera spessa dei fogli, introduce al centro del libro. «A chi somiglia» il ritratto «un poco stroppiato [...] proprio sul pizzo delle labbra sorridenti» dell'ignoto marinaio? Con chirurgica filologia, Consolo sforbicia furbescamente la citazione epigrafica al punto giusto. Recide il riferimento all'«assoluto fisiognomico»<sup>7</sup> che Sciascia coglieva nei ritratti di Antonello. E lascia al lettore, e al suo erudito, blasonato protagonista, il compito di risolvere il «giuoco». Siamo nel sesto capitolo del romanzo, dopo un salto funambolesco spiccato proprio dall'ecolalico «tremplin»<sup>8</sup> epigrafico. È il «capi-

---

<sup>4</sup> G. ALMANSI, *Bugiardi. La verità in maschera*, Marsilio, Venezia 1996, p. 51.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>6</sup> G. GENETTE, *Soglie* cit., pp. 153-57.

<sup>7</sup> L. SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze* cit., p. 6.

<sup>8</sup> A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979, p. 337. Sull'uso e la funzione dell'epigrafe nella letteratura italiana contemporanea, cfr. E. BACCHE-

tolo chiave»<sup>9</sup> del libro, il «libretto d'istruzioni per l'uso», il vestibolo testuale, spazioso e percorribile, da cui conviene partire per cominciare a curiosare nel laboratorio di scrittura dell'autore.

Il capitolo ha un'incamiciatura epistolare. Il barone siciliano Enrico Pirajno di Mandralisca è «l'estensore» della lettera che fa da «preambolo» alla «memoria» sugli «atroci fatti succedutisi in Alcàra Li Fusi» il 17 maggio del 1860. Con l'arrivo dei garibaldini in Sicilia e l'esplosione dei moti risorgimentali nell'isola, il malacologo ha visto gli «esiti» e i «fatti seguiti alla rivolta» di un gruppo di «villani e pastori» che hanno ferocemente massacrato i proprietari terrieri come lui. Abbandonata la «pazza idea dello studio sopra la generale malacologia terrestre e fluviale in Sicilia», l'erudito ha smesso di rincorrere il «fango che si maschera d'argento» di «chioccioline e lumache». E chiuso in solitudine nel «gabinetto di scrittura», di fronte al criptico sorriso del ritratto, si è «armato di carta e penna e calamaro». Ha disposizione letteraria, questo barone. E «impellenza» scrittoria. Vorrebbe *narrare* la *storia* di quei «fatti orrendi e sanguinosi» all'amico procuratore Giovanni Interdonato; e piegare «gli svolazzi» e le «aeree spirali» dell'inchiostro nella *scrittura* di un rapporto «indipendente, obiettivo e franco, di fatti commessi da taluni che hanno la disgrazia di non possedere (oltre a tutto il resto) il mezzo del narrare». Ma conviene citare estesamente. Mandralisca ha l'«agio» di poterla brandire una penna. E di scrivere:

---

RETI, *Icone del testo. Epigrafi letterarie nel Novecento*, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, atti del Convegno di Studi (Firenze, 25-26 ottobre 2001), a cura di A. Dei e R. Guericchio, Bulzoni, Roma 2008, pp. 79-104.

<sup>9</sup> C. SEGRE, *La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo* [1987], in ID., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, p. 79.

E cosa è stata la Storia sin qui, egregio amico? Una scrittura continua di privilegiati. A codesta riflessione sono giunto dopo d'aver assistito ai 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 averìa un di quei rivoltosi protagonisti moschettati in Patti [...], ché troppe sono, e saranno, le arringhe, le memorie, le scritte su gazzette e libelli che pendono dalla parte contraria agli imputati: sarà possibile, amico, sarà possibile questo scarto di voce e di persona? No, no! Ché per quanto l'intenzione e il cuore sian disposti, troppi vizî ci nutriamo dentro, storture, magagne, per nascita, cultura e per censo. 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. Osserverete: ci son le istruzioni, le dichiarazioni agli atti, le testimonianze... E bene: chi verga quelle scritte, chi piega quelle voci e le raggela dentro i codici, le leggi della lingua? Uno scriba, un trascrittore, un cancelliere. Quando un immaginario meccanico strumento tornerebbe al caso, che fermasse que' discorsi al naturale, siccome il dagherrotipo fissa di noi le sembianze. Se pure, siffatta operazione sarebbe ancora ingiusta. Poi che noi non possediam la chiave, il cifrario atto a interpretare que' discorsi<sup>10</sup>.

La scrittura come privilegio, falsificazione, e strumento di sopraffazione ai danni di coloro che hanno la «disgrazia di non saper tener la penna in mano»<sup>11</sup> è un assunto che, nel *Sorriso*, dialoga silenziosamente con importanti e imprescindibili precedenti romanzeschi. Il paradigma, è noto, si declina manifestamente tra le pagine<sup>12</sup> dei *Promessi sposi*. «Carta, penna e calamaio», nell'affresco manzoniano, «segnano e tracciano i destini dei protagonisti»<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., pp. 96-97.

<sup>11</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi* (1840), a cura di S. S. Nigro, in ID., *I romanzi*, progetto editoriale di S. S. Nigro, Mondadori, Milano 2002, vol. II, t. II, cap. XXXIII, p. 632.

<sup>12</sup> Cfr. E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana* [1990], Il Mulino, Bologna 2004, pp. 45-110; e S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi Sposi»* [1996], Einaudi, Torino 2002, pp. 68-75.

<sup>13</sup> S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander* cit., p. 70.

E, in particolare, braccano reiteratamente l'illetterato Renzo, che sulle acuminata e smaniose penne «per aria» di «quelli che regolano il mondo» contro i diritti dei «buoni cristiani», assumerà, mezzo ubriaco nell'osteria della luna piena, «attitudine di predicatore»<sup>14</sup>. Ma bisogna indugiare tra le pagine del ventisettesimo capitolo del romanzo per leggere in filigrana, nel prologo del «microromanzo epistolare intercalato nel racconto»<sup>15</sup>, «l'ironia più radicale»<sup>16</sup> dello scrittore lombardo nei confronti dell'indole irrimediabilmente menzognera e frodolenta dei letterati. Rifugiatosi a Bergamo con la falsa identità di Antonio Rivolta, Renzo vorrebbe «mandar le sue nuove alle donne» rimaste nello Stato di Milano,

ma c'eran due gran difficoltà. Una che avrebbe dovuto anche lui confidarsi a un segretario, perché il poverino non sapeva scrivere, e neppur leggere, nel senso esteso della parola [...]. Era dunque costretto a mettere un terzo a parte de' suoi interessi, d'un segreto così geloso: e un uomo che sapesse tener la penna in mano, e di cui uno si potesse fidare, a que' tempi non si trovava facilmente; tanto più in un paese dove non s'avesse nessuna antica conoscenza<sup>17</sup>.

«Un uomo che sapesse tener la penna in mano, e di cui uno si potesse fidare, a que' tempi non si trovava così facilmente» scrive Manzoni, che «con una penna in mano» e come trascrittore di un «manoscritto» secentesco si era

---

<sup>14</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. XIV, pp. 280-81. Sull'opposizione tra oralità e scrittura nei *Promessi sposi*, cfr. gli interventi di U. ECO, *Semiosi naturale e parola nei «Promessi sposi»*, e M. CORTI, *Con Manzoni all'osteria della Luna Piena*, entrambi raccolti in *Leggere «I promessi sposi»*, a cura di G. Manetti, Bompiani, Milano 1989, pp. 1-16 e pp. 35-49.

<sup>15</sup> E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca* cit., p. 63.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>17</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. XXVII, pp. 513-14.

presentato nella dubbiosa imboccatura del capitolo precedente<sup>18</sup>. La sentenziosità dell'inciso manzoniano non rivela semplicemente un giudizio morale e poco lusinghiero sull'onestà dei letterati del diciassettesimo secolo, ma allude ironicamente al mestiere dello scrittore, alla inevitabile falsificazione che la scrittura comporta. E introduce la cruciale questione linguistica e retorica sottesa al cortocircuito comunicativo esemplificato dal «carteggio» tra due «illetterati» costretti ad alienare la propria parola all'intenzione e all'intendimento estraneo di un intermediario. In «tali cose» – sottolinea Manzoni – «poco o nulla» è cambiato per la voce del «contadino che non sa scrivere, e che avrebbe bisogno di scrivere», destinata ad essere necessariamente ingabbiata, manipolata e falsificata dalle infide dilapidazioni retoriche di «uno che conosca quell'arte», di un «letterato» con ansie cancelleresche da «segretario»<sup>19</sup> che

parte intende, parte frantende, dà qualche consiglio, propone qualche cambiamento, dice: lasciate fare a me; piglia la penna, mette come può in forma letteraria i pensieri dell'altro, li corregge, li migliora, carica la mano, oppure smorza, lascia anche fuori, secondo gli pare che torni meglio alla cosa: perché, non c'è rimedio, chi ne sa più degli altri non vuol essere strumento materiale nelle loro mani; e quando entra negli affari altrui, vuol anche fargli andare un po' a modo suo. Con tutto ciò, al letterato suddetto non gli riesce sempre di dire tutto quel che vorrebbe; qualche volta gli accade di dire tutt'altro: accade anche a noi altri, che scriviamo per la stampa<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, cap. XXVI, p. 493. Sui tre «autoritratti» che «Manzoni si concede nei *Promessi Sposi*», cfr. il commento di S. S. Nigro, pp. 874-76.

<sup>19</sup> Sulla «satira dei segretari di lettere e la parodia dell'epistolografia» secentesca nei *Promessi sposi*, cfr. S. S. NIGRO, *L'equivoco epistolare*, introduzione a T. COSTO e M. BENVENGA, *Il segretario di lettere*, a cura di S. S. Nigro, Sellerio, Palermo 1991, pp. 7-26.

<sup>20</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. XXVII, p. 515.

Se la falsificazione della parola degli «illetterati» costituisce, come vedremo, uno dei motivi fondamentali del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, è proprio l'idea di scrittura come «impostura» ad essere non solo materialmente esibita tra le pagine del libro, ma anche a determinare la stessa struttura dell'opera. A un primo livello, e semplicemente in quanto discorsi distesi e organizzati sulla pagina, i sette testi eterogenei per forma e contenuti, che Consolo giustappone ai riquadri narrativi del romanzo, chiedono palesemente di essere letti e interpretati come l'impostura di chi, per «nascita», «ricchezza», «cultura», o «potere che viene da una carica», ha il privilegio di brandire e maneggiare una penna. Di questo privilegio partecipano «poeti», «scienziati», «filosofi» e «uomini di studio», giacché – conclude Mandralisca nel quarto capitolo del libro – si nasconde «quasi sempre qualcuno dietro a loro, un padre o un mecenate, che ha arraffato e provveduto a riempirgli il ventre, dandogli agio così di poetare o inseguir ricerche, idee, esperimenti»<sup>21</sup>. Tuttavia, nella loro qualità inevitabilmente mistificatoria, le appendici rivendicano simultaneamente il loro statuto di fonti scritte, accuratamente selezionate ed esibite dall'autore per far «vedere l'ordito che sta sotto l'invenzione letteraria»<sup>22</sup> dei nove capitoli che, insieme alle appendici, formano il libro, quasi a voler visualizzare, e riassumere nella struttura del romanzo, quell'«assunto [...] intrinsecamente contraddittorio» che, secondo la riflessione manzoniana, sta all'origine di «tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione»<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 72.

<sup>22</sup> ID., *Fuga dall'Etna*, Donzelli, Roma 1993, p. 46.

<sup>23</sup> A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di S. De Laude, premessa di G. Macchia, introduzione di F. Portinari, in appendice: *Interventi sul romanzo storico (1827-1831)*, a cura di F. Danelon, Centro Na-

Pur rimanendo «tenacemente attaccato a rifare e affilare un componimento misto mentre ne intravedeva e decretava la provvisorietà»<sup>24</sup>, per la stesura della *Storia della Colonna infame* Manzoni rifiutò quella contaminazione. Deposto «l'abito di romanziere», indossò «la divisa rigorosa dello storico»<sup>25</sup>. E con l'andamento asciutto di una scrittura studiata «senz'aria»<sup>26</sup> costruì il suo «romanzo-inchiesta»<sup>27</sup> sull'esibita menzogna scritta dei documenti e delle fonti storiche relative al processo dei cosiddetti untori, procedendo a demolire dall'interno l'altro e inverosimile «romanzo» inventato dalla feroce e falsificante «passione», trascritto negli atti giudiziari forieri di quell'«infernale sentenza» pronunciata contro «*infami*» innocenti<sup>28</sup>. Attraverso la determinante mediazione di Sciascia, che già in un articolo del 1960 si chinava «sui fatti di Bronte soltanto come su “un'ingiustizia che poteva esser veduta da quelli stessi che la commettevano”»<sup>29</sup>, nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* anche Consolo accoglie palesemente le suggestioni provenienti dal modello della *petite histoire* manzoniana<sup>30</sup>. Tuttavia, nell'intento

---

zionale Studi Manzoni (Edizione nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni), Milano 2000, vol. XIV, p. 14 e p. 25.

<sup>24</sup> L. SCIASCIA, *Nota* [1973], in A. MANZONI, *Storia della Colonna infame*, Sellerio, Palermo 1982, p. 186.

<sup>25</sup> S. S. NIGRO, *Introduzione*, in A. MANZONI, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2004, p. XV.

<sup>26</sup> R. NEGRI, *Il romanzo-inchiesta del Manzoni* [1972], in ID., *Manzoni diverso*, Marzorati, Milano 1976, p. 75.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 62. Sull'argomento cfr. anche E. RAIMONDI, *La storia e l'olocausto*, in ID., *La dissimulazione romanzesca* cit., pp. 193-202.

<sup>28</sup> Tutte le citazioni dalla *Storia della Colonna infame* sono tratte dall'edizione curata da E. Paccagnini in A. MANZONI, *I romanzi* cit., vol. II, t. II, pp. 747-864.

<sup>29</sup> L. SCIASCIA, *I fatti di Bronte* [1960], in ID., *Pirandello e la Sicilia* [1961], Adelphi, Milano 1996, p. 221.

<sup>30</sup> Cfr. A. M. MORACE, *Sinopie manzoniane nel «Sorriso dell'ignoto marinaio»* [1991], e *Una favola lunare*, in ID., *Orbite novecentesche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001,

di penetrare le ragioni ultime, e quindi le prime, della rivolta di «uomini ch'agiron sì con violenza, chi può negarlo?, ma spinti da più gravi violenze d'altri, secolari, martirii soprusi angherie inganni...»<sup>31</sup> (difficile non ricordare che «i provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi»<sup>32</sup>), lo scarto dal modello è decisivo. E si misura in un macchinoso e umbratile divertimento letterario, e metaletterario, che non è stato ancora adeguatamente evidenziato. Diversamente dal Manzoni della *Storia della Colonna infame*, Consolo non si pone in posizione di *histor* nella denuncia dell'«orrenda vittoria dell'errore contro la verità». Seppure nella volontà di riformulare la realtà dei fatti in un romanzo, alla luce della fallimentare rilettura novecentesca del Risorgimento in Sicilia, lo scrittore non retrocede di fronte alla seducente menzogna della letteratura; il letterato non rinuncia a confondere ulteriormente le carte nell'ingegnoso incastro di documenti e inserti romanzeschi. E con la deter-

---

pp. 205-20 e pp. 221-32; per le dichiarazioni dello stesso Consolo, cfr. *Questions à Vincenzo Consolo*, a cura di M. Fusco, in «La Quinzaine littéraire», 321 (1980), pp. 16-17: «Quant à la construction du livre, il me semblait qu'il y avait une espèce de tromperie à l'égard du lecteur à lui présenter un objet trop clos, trop agréable, J'ai donc essayé de mettre ce lecteur en cause, en le frustrant d'une certaine façon, en lui donnant à lire des documents, en brisant la fiction narrative. Tous ces documents sont, du rest, authentiques (sauf les inscriptions du cachot). En fait, chaque chapitre aurait pu être un récit indépendant, et puis j'ai fait un montage, de façon à donner un sens à cet ensemble de matériaux [...]. Elle [la citation finale] montre que le dernier mot appartient au pouvoir, et c'est un chef-d'œuvre de rhétorique et de mystification, qui retombe sur cette histoire comme une pierre tombale. Mais il est bien clair que, pour moi, ces documents sont comme des pages de roman, et qu'il ne faut pas les considérer comme des notes ou des appendices. De ce point de vue, je me suis inspiré du Manzoni de la *Colonne infâme*, du Sciascia de *Mort de l'inquisiteur*».

<sup>31</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 101.

<sup>32</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. II, p. 42.

minazione e l'azzardo di un falsario ispirato, colma le lacune lasciate dagli storici attraverso una profittevole e cronachistica invenzione del vero:

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 [...]»<sup>33</sup>.

Consolo si dà «i documenti» che vuole, fabbricando a intarsio «le scritte di carbone» dei prigionieri riprodotte «con fede notarile» nell'ultimo capitolo del libro. E come il fiero artefice di un componimento inevitabilmente e manzonianamente «falso»<sup>34</sup>, si compiace così di ordire e offrire al lettore, a partire dalla mistificazione esibita di fonti autentiche e inventate, un'altra e *superiore* «impostura», che prende forma letteraria nella finzione narrativa, e nelle inesauribili cerimonie retoriche della scrittura e del linguaggio che in essa si definisce.

Ma andiamo con ordine. E cominciamo dal 1963, l'anno in cui Leonardo Sciascia pubblicò le pagine che vanno senza alcun dubbio situate alle scatu-

---

<sup>33</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 132: «Questa è la storia vera / di Alcàra / maggio e giugno dell'anno sessanta / raccontata dalla gente / che la fece / scritta con il carbone / sopra la pietra / da Michele Fano sanfratellano / che da monaco si fece zappatore [...]». La traduzione è tratta dall'edizione Mondadori del romanzo («Classici Moderni», Milano 2004, p. 153).

<sup>34</sup> A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., p. 24-25: «[...] E con questo siamo venuti a dichiarare espressamente (cosa, del resto, implicita in tutto il detto fin qui) che, opponendo al romanzo storico la contraddizione innata del suo assunto, e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile, non abbiamo punto inteso d'opporgli un vizio suo particolare, e d'andar dietro a quelli che l'hanno chiamato e lo chiamano un genere falso, un genere spurio [...] Non è un genere falso, ma bensì una specie d'un genere falso, quale è quello che comprende tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma. E aggiungiamo che, come è la più recente di queste specie, così ci pare la più raffinata, il ritrovato più ingegnoso per vincere la difficoltà, se fosse vincibile».

rigini compositive del *Sorriso dell'ignoto marinaio*. Affascinato dalle «arabiche invenzioni», e dall'ingegnosa «trama di favole e menzogne»<sup>35</sup> intessuta da uno spericolato e bugiardo traduttore «venuto da Malta a cercar fortuna in Palermo»<sup>36</sup>, con *Il Consiglio d'Egitto* Sciascia portò «a compimento la parabola degli imbrogli dell'abate Vella nell'imbroglio di un racconto»<sup>37</sup>,

all'insegna, in copertina, del «malo» poeta di Goya. Il romanzo di Sciascia è la macchinazione narrativa di un prestigiatore della scrittura. Una «impostura» di quinto grado. Che tutte le imposture ingloba e rivela. E sé stessa nasconde, nel gioco diletto delle carte rimescolate e imbrogliate; dei linguaggi vari che si toccano nelle citazioni; degli inchiostri trattati all'antica; delle «falsificazioni» e riscritture; delle manovre verbali e degli accorti silenzi; delle arabesature, degli strappi e delle finte lacune<sup>38</sup>.

In una eventuale storia dell'impostura, i codici corrotti e falsificati da Giuseppe Vella nell'ultimo ventennio del diciottesimo secolo, aprirebbero di certo un capitolo sul mestiere coltamene ozioso della scrittura («fa tutta una setta la gente che imbratta carta»); e sulle verità menzognere che la letteratura, talvolta, contrappone agli espedienti criminosi della storia e alle ossequiose mistificazioni della storiografia. Speculari a queste due «menzogne», nel romanzo di Sciascia,

---

<sup>35</sup> D. SCINÀ, *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo* [1824-27], estratto delle pagine dedicate all'impostura di Giuseppe Vella, in D. SCINÀ e A. BAVIERA ALBANESE, *L'arabica impostura*, Sellerio, Palermo 1978, p. 18.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>37</sup> L. SCIASCIA, *Perché ho scritto «Il Consiglio d'Egitto»: dal Caracciolo fino al giorno d'oggi*, in «L'Europa letteraria», 19 (1963), p. 176.

<sup>38</sup> S. S. NIGRO, *Sciascia e l'impostura* [2005], in *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*, a cura di A. Motta, «Il Giannone», VII, 13-14 (2009), p. 136.

reagiscono due imposture, diverse e complementari, che si spiano a vicenda, l'una dell'altra rispettosa. Da una parte si accampa l'«allegra» impostura del «romanzo» dei musulmani di Sicilia, di sana pianta inventato dall'abate Vella [...]. L'artistica beffa del Vella è [...] la risposta parodica e fantasiosa a un duplice crimine, storico e storiografico.

Dall'altra parte, si consuma la «tragica» impostura dell'«ardimentoso» e libertino avvocato Francesco Paolo Di Blasi: la congiura giacobina che, nell'azione sterile finita nel sangue, e nell'inutile coinvolgimento di innocenti, ha falsificato la distanza tutta illuministica tra messaggio politico e realtà di fatto; tra astratta consapevolezza e coerenza di vita. Di Blasi viene arrestato. E torturato [...]. Verrà decapitato. Ma farà in tempo, dopo che il Vella ha confessato la verità dei suoi falsi, indelebilmente impressa nella filigrana moderna delle carte anticate, a riconoscere «utilità» di denuncia e di divertito smascheramento all'impostura letteraria dell'abate. Solo a quella. Non certo alla sua, «tragica» e inutile<sup>39</sup>.

Seguendo il prezioso canovaccio suggerito dalla pagina di Salvatore Silvano Nigro, soffermiamoci sul «protagonista» della «fredda» e «pianificata» menzogna. Chi è questo corpulento, solitario e neghittoso «cappellano maltese che andava vagando per la città [...] sempre ingrugnato»? Come Alceste, nel *Misanthropo* di Molière, Giuseppe Vella è, prima di tutto, una fortezza di «oscuro disprezzo per i propri simili». Avaro, goloso, e non poco lusingato dai piaceri mondani, l'abate è «uno di quegli uomini cui non basta essere rispettati, onorati, vezzeggiati»: nell'architettare il «progetto» più adatto «alla sua indole e alle circostanze», il falsario arricchisce «l'impostura di sfumature ricattatorie» per «incutere timore», insinuare «paura». E sfogare così «il suo disprezzo verso gli altri».

Vella è un impostore. Nel suo attrezzato «antro d'alchimia», custodisce gelosamente «le materie e gli strumenti dell'impostura». Dopo aver scom-paginato un antico codice arabo, frammischiandone i fogli «proprio come un

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 136-37.

mazzo di carte da giuoco», torna a scriverci sopra, procedendo con rara perizia alla costruzione di un *palinsesto* di «vibratili», zampettanti inchiostature e lievissimi «fogli d'oro» per rendere affatto indistinguibile «l'inchiostro nuovo dall'antico». Per la stesura dei suoi romanzi storici, ovvero per la «creazione dal nulla o quasi dell'intera storia dei musulmani di Sicilia», don Giuseppe si procura, fabbricandoli «in casa», i documenti di cui ha bisogno, mentre utilizza con «metodo» e «attenzione» la Storia e gli storici come semplici «elementi del suo giuoco», come «i dati del suo azzardo»:

Volentieri avrebbe fatto a meno di quel poco che altri, di questa storia, aveva già messo in luce o inventato, 'molto probabilmente inventato', pensava; con più entusiasmo avrebbe lavorato completamente abbandonandosi all'immaginazione, all'estro; ma monsignor Airolti era meticoloso conoscitore di tutto ciò che sulla Sicilia fino a quel momento era stato scritto [...]. Studio, dunque: ad adeguare la fantasia alle sparse nozioni [...]<sup>40</sup>.

La storia e i suoi documenti vengono quindi considerati da Vella soltanto per dare parvenza di verità a ciò che vero non è, per trasformare il falso nel *verosimile* con il supporto di dati ufficialmente verificabili e volti «a suffragare» da una parte «l'esattezza del codice» corrotto, dall'altra la frodolenta «competenza del traduttore». Ma rispetto alle «sparse nozioni» che qualcuno «aveva molto probabilmente inventato», la vocazione scrittoria dell'abate si declina come la consapevole e fantasiosa falsificazione di un'altra falsificazione. Se per monsignor Airolti la storiografia disseppellisce «dalle tenebre in cui giacciono» i resti di antiche civiltà per riportarli «alla luce della coscienza» (sembra di leggere in filigrana le parole dell'anonimo secentesco dei *Promessi sposi*: «L'Historia si può veramente deffinire una

---

<sup>40</sup> L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto* [1963], Adelphi, Milano 1989, p. 31.

guerra illustre contro il Tempo, perché togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera in battaglia»<sup>41</sup>), per don Giuseppe «il lavoro dello storico è tutto un imbroglio, un'impostura». Su questo l'abate ha le idee estremamente chiare. Nella convinzione che la storiografia sia del tutto indifferente alla sorte dei reietti, potrebbe essere definito un accorto e accanito lettore della *Storia della Colonna infame*. Soprattutto quando, per fugare i dubbi del monaco che «da Malta si era fatto venire» per un aiuto «nel lavoro materiale»,

pianamente gli spiegava che [...] c'era più merito ad inventarla la storia, che a trascriverla da vecchie carte, da antiche lapidi, da antichi sepolcri; e in ogni caso ci voleva più lavoro, ad inventarla: e dunque, onestamente, la loro fatica meritava più ingente compenso che quella di uno storico vero e proprio, di uno storiografo che godeva di qualifica, di stipendio, di prebende. «Tutta un'impostura. La storia non esiste [...]. Vostro nonno ha scritto la sua storia? E vostro padre? E il mio? E i nostri avoli e trisavoli?... Sono discesi a marcire nella terra né più né meno che come foglie, senza lasciare storia... C'è ancora l'albero, sì, ci siamo noi come foglie nuove... E ce ne andremo anche noi... L'albero che resterà, se resterà, può anch'essere segato ramo a ramo: i re, i viceré, i papi, i capitani; i grandi, insomma... Facciamone un po' di fuoco, un po' di fumo: ad illudere i popoli, le nazioni, l'umanità vivente... La storia! E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà, nella storia? Che ci sarà uno storico che avrà orecchio talmente fino da sentirlo?» don Giuseppe saliva ad impeti da predicatore: e il monaco ne aveva mortificazione, disagio<sup>42</sup>.

L'abate Vella è «una delle più grandi fantasie del secolo». Nella sua mente, l'arte della falsificazione segue gli oscuri percorsi inventivi di una meditata macchinazione letteraria, di un gioco ingegnoso *da letterato* in cui «la tempestosa gioia dell'azzardo» si confonde con «il vecchio mestiere» di

---

<sup>41</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., introduzione, p. 5.

<sup>42</sup> L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto* cit., pp. 59-60.

«smorfiatore di sogni» («sogni» da cui sapeva scegliere «gli elementi che potevano assumere una certa coerenza di racconto») e con le inesauribili elucubrazioni voluttuose sulla donna:

Aveva coscienza che nel suo lavoro, in quel che effettivamente era, ci fosse qualità di fantasia, d'arte; che, svelata tra qualche secolo l'impostura o, in ogni caso, oltre la sua morte, sarebbe rimasto il romanzo, lo straordinario romanzo dei musulmani in Sicilia: e presso i posteri il suo nome avrebbe avuto l'aurea gloria di un Fénelon, di un Le Sage [...] <sup>43</sup>.

E più avanti, alla fine del quindicesimo capitolo, «nella dorata nebbia del ricordo»:

In effetti, aveva cominciato dalla donna a falsificare il mondo: traendo da quel che di lei vedeva, intravedeva, indovinava gli elementi d'avvio di un fantasticare inesauribile e, con gli anni, perfetto. E attraverso la donna, attraverso la fantasia che aveva della donna, decisamente era pervenuto a quella fantasia del mondo arabo cui il dialetto e le abitudini della sua terra, il suo sangue oscuramente, lo chiamavano. 'Solo le cose della fantasia sono belle, ed è fantasia anche il ricordo... Malta non è che una terra povera e amara, la gente barbara come quando vi approdò san Paolo. Solo che, nel mare, consente alla fantasia di affacciarsi alla favola del mondo musulmano e a quella del mondo cristiano: come io ho fatto, come io ho saputo fare... Altri direbbe alla storia: io dico alla favola' <sup>44</sup>.

Don Giuseppe è «l'originale creatore di un'opera letteraria e il non meno originale e spericolato impostore», un artista «astuto» nell'arte della menzogna, capace di negare «i falsi» mentre «veniva sottilmente ad ammetterli» <sup>45</sup>, e

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 168: «Soffiò via la rena, ordinò i fogli della lettera. Rilesse. Il punto più bello della lettera era quello in cui, negando i falsi, veniva sottilmente ad ammetterli – *Bisogna dunque convenire che se io non avessi fatto altro che indovinare o fantasticare, non si poteva*

così disinvolto nel simulare un'improvvisa e fatale «malattia» da ricevere persino il viatico. Per l'ingenuo confessore, l'abate rischia di fare «la morte di un santo», come il Ser Ciappelletto del *Decameron*. Ma la frode del Vella è loquace. Cerca la fama, e le moltitudini da ingannare. A differenza del notaio di Boccaccio, il falsario maltese è l'«acrobata» della forma che, da vivo, «vuole essere smascherato»<sup>46</sup>, *lo scrittore* che, per appagarsi fino in fondo, ha bisogno di ascoltare il rancoroso e gratificante «coro delle vittime» nonostante la sicura pena del carcere:

più forte era il gusto di offrire al mondo la rivelazione dell'impostura, della fantasia di cui nel *Consiglio di Sicilia* e nel *Consiglio d'Egitto* aveva dato luminosa prova. In lui, insomma, il letterato si era impennato, aveva preso la mano all'impostore [...]»<sup>47</sup>.

Infine, Vella è il letterato che, attraverso le menzogne della letteratura, sa raccontare, in controluce, la verità. Piegando furbescamente a proprio vantaggio i suoi «romanzi» al «vento» riformatore della politica vicereale contro i privilegi dei feudatari siciliani, e contro quel «corpo giuridico che veniva rivelandosi come un'impostura», l'abate non è l'autore abietto di un «volgarissimo crimine». Per l'avvocato Di Blasi, il frodolento e fine falsario «ha soltanto messo su la parodia di un crimine, rovesciandone i termini»:

se in Sicilia la cultura non fosse, più o meno coscientemente impostura; se non fosse strumento in mano del potere baronale, e quindi finzione, continua finzione e falsi-

---

*indovinare più giusto, né fantasticare con più vigore; e che il creatore di così singolari opere sarebbe, mi permetto di dirlo, degno di ben altra fama che il traduttore modesto di due codici arabi...».*

<sup>46</sup> F. CILLUFFO, *Leonardo Sciascia: cinque immagini della Sicilia* [1965], cit. in M. ONOFRI, *Storia di Sciascia* [1994], Laterza, Bari 2004, p. 84.

<sup>47</sup> L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto* cit., p. 154.

ficazione della realtà, della storia [...] l'avventura dell'abate Vella sarebbe stata impossibile...<sup>48</sup>.

Non sorprende che, fra le carte di Vincenzo Consolo, un importante fascioletto dattiloscritto contenente lo schema ancora embrionale del *Sorriso dell'ignoto marinaio* e, soprattutto, la trascrizione di gran parte dei documenti che poi compariranno in appendice nella *princeps* del libro, abbia il titolo eloquentemente allusivo di *Carte per gioco*<sup>49</sup>. Per la stesura del suo romanzo storico, lo scrittore siciliano è entrato nell'«antro d'alchimia» di Giuseppe Vella. Acquattatosi in un angolo, ha osservato silenziosamente l'impostore e

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>49</sup> Cfr. N. MESSINA, *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo: «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 22-25; pp. 103-107; p. 149 (nota 1); pp. 182-85 (nota 1); pp. 574-86. L'allusione alla "fase preparatoria" dell'«allegria» impostura dell'abate Vella, e alla letteraria strumentalizzazione della storia compiuta dal falsario, mi sembra evidente: cfr. L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto* cit., p. 23: «Nella sua mente era il giuoco dei dadi, delle date, dei nomi: rotolavano nell'egira, nell'era cristiana, nell'oscuro, immutabile tempo del pulviscolo umano della Kalsa; si accozzavano a comporre una cifra, un destino; di nuovo si agitavano martellanti dentro il cieco passato. Il Fazello, l'Inveges, il Caruso, la *cronica di Cambridge*: gli elementi del suo giuoco, i dati del suo azzardo. 'Mi ci vuole soltanto del metodo' si diceva 'soltanto dell'attenzione': e tuttavia non poteva impedirsi che il sentimento ne fosse sollecitato, che la misteriosa ala della pietà sfiorasse la fredda impostura, che l'umana malinconia si levasse da quella polvere»; e p. 30: «Nella casa che monsignor Airoldi gli aveva fatto avere, spaziosa, piena di luce [...], una camera era diventata come un antro di alchimia. Giuseppe Vella vi teneva i diversi inchiostri; le colle graduate per colore, intensità e tenacia; i sottilissimi, trasparenti, lievemente verdicanti fogli d'oro; le intatte risme di vecchia, pesante carta; i calchi, le matrici, i crogioli, i metalli: tutte le materie e gli strumenti dell'impostura.

Per cominciare, aveva dislegato il codice foglio per foglio. Il mazzo dei fogli lo aveva accuratamente frammischiato, proprio come un mazzo di carte da giuoco: ché era per l'appunto un giuoco, il suo, di grande abilità, di grande azzardo; e perciò non aveva trascurato il tocco, alla fine, di tagliare, a propiziazione, il mazzo».

il romanziere maltese<sup>50</sup>; ha capito che la storia, in quanto scrittura, è privilegio, inevitabile «impostura». Dall'abate ha imparato a trattare “palinsesticamente” «diversi inchiostri», a trasformare la storia in «fantasia». E a maneggiare la penna *da impostore* nella costruzione di «un'opera letteraria» concepita come la mistificazione di un'altra mistificazione. Nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, dunque, Consolo ha seguito e messo in pratica le direttive “poetiche” elaborate da un personaggio storico reinventato da Sciascia tra le pagine del *Consiglio d'Egitto*, non rinunciando però a rivelare, nelle fratture strutturali del libro e nella giustapposizione di documenti e frammenti narrativi, il procedimento creativo, l'artificio della finzione e della macchinazione letteraria, ovvero il dritto storico e il rovescio romanzesco dell'«impostura» (come Vella, anche Consolo «vuole essere smascherato»!).

Un decennio dopo, con *Retablo*, lo scrittore ripeterà e perfezionerà il gioco. Conviene indugiare, allora, su questo «gioiello, finissimamente cesellato»<sup>51</sup> dal linguaggio ostentatamente letterario, dalla frequente scansione ritmica della frase, dagli arcaismi e dal dialetto, dalle anastrofi e dalle allitterazioni. Anche perché, questo asciutto e strepitoso romanzo pubblicato per la prima volta da Sellerio nell'ottobre del 1987, contiene importanti riflessioni meta-letterarie particolarmente utili alla nostra lettura del *Sorriso*. Spezzando nuovamente la struttura di questo lucido e malinconico libro, in *Retablo* Consolo orchestra la sua narrazione sull'andamento pittorico di un polittico tripartito (*Oratorio, Peregrinazione, Veritas*) in cui si intrecciano le voci e le avventure di Isidoro, «monaco smonacato per amore» della bellissima Rosalia (modella

---

<sup>50</sup> Cfr. M. ONOFRI, *Storia di Sciascia* cit., p. 83: «Vella, infatti, è prima di tutto un letterato che un impostore. O meglio: un impostore perché letterato, un letterato in quanto impostore».

<sup>51</sup> F. RAIMONDINO, *Un gioiello finemente cesellato*, in «Il Mattino», 3 novembre 1987; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995/I), p. 110.

dello «scoltore plastico» Serpotta), e del cavaliere milanese Fabrizio Clerici, ricopiatore «d'antiquaria» innamorato di Teresa Blasco, futura moglie di Cesare Beccaria (e nonna di Alessandro Manzoni). Ma perché questo titolo? Basta leggere poche pagine del libro (un altro «libretto di istruzioni per l'uso», direbbe Almansi) per rendersi conto del gioco, del resto sempre allusivamente esibito dallo scrittore. Siamo nel pannello centrale del romanzo, in cui Consolo ha prestato la sua penna al cavalier Clerici per la stesura (o «sogno»?) di una cronaca del viaggio in Sicilia, intrapreso dal pittore come «contravveleno» all'amore non corrisposto per «doña Teresita», dedicataria del «diario». Accompagnato da Isidoro, Clerici è giunto ad Alcamo:

Liberi ci confondemmo in giro con la gente, e ci perdemmo nel mar de la piazza [...]. Sotto il più brusco raggio del sole meridiano, rotto dall'ombra frale di sottili palme, solitario sommacco o scannabecco, era infinito numero di bestie [...], e òmini di ogni condizione e razza, i più agitati e i più vociferanti. [...] Erano venditori d'incanti e illusioni: musici, saltimbanchi, cantastorie, cerretani, poeti, indovini, ciurmadori... Era la vita, doña Teresita, [...] nella sua più reale consistenza e nelle sue fughe fantastiche e irreali. Irreali come il retablo delle meraviglie che lo scoltor d'effimeri Crisèmalo e il poeta vernacolo Chinigò facean vedere sopra un palco.

Un trittico a rilievo basso di carta pesta o stucco coperto d'una polvere dorata [...], privo di significato e di figure vere, ma con increspature, rialzi e avvallamenti, spuntoni e buchi, e tutto nell'apparenza d'una arcaica scrittura, di civiltà estinta, per tremuoto, diluvio o eruzione di vulcano, e sotto le ruine, in fondo all'acque o nella lava ardente si perse la chiave sua di lettura.

Vide chi pote e vole e sape  
dentro il retablo de le meraviglie,  
magia del grande artefice Crisèmalo,  
vide le più maravigliose meraviglie:  
vide lontani mondi sconosciuti,  
cittade d'oro, giardini di delizie,  
[...]

Vide solamente il bravo cristiano,  
l'omo che fu tradito mai da la sua sposa,  
la donna onesta che mai tradì il suo sposo...

[...] L'invenzione di far vedere nel quadro ciò che si vole, dietro ricatto d'essere, se non si vede, fortemente manchevole o gravato d'una colpa, non mi sembra originar da loro. E mi sovvenni allora ch'era la trama comica de l'*entremés* del celebre Cervantes, intitolato appunto *El retablo de las maravillas*, giunto di Spagna in questa terra sicola e dai due fanfani trasferito dalla finzione del teatro nella realtade della vita per guadagnar vantaggi e rinomanza. Io mi chiedei allor, al di là dell'imbroglio di Crisemalo e Chinigò, nel vedere quei rozzi villici rapiti veramente e trasportati in altri mondi e vani, su alte sfere e acute fantasie, sopra piani di luce e trasparenze, col solo appiglio di un quadro informe e incomprensibile e la parola più mielosa e scaltra. Io mi chiedei se non sia mai sempre tutto questo l'essenza di ogni arte (oltre ad essere un'infinita derivanza, una copia continua, un'imitazione o impunito furto), un'apparenza, una rappresentazione o inganno, come quello degli òmini che guardano le ombre sulla parete della caverna scura, secondo l'insegnamento di Platone, [...] o come l'illusione che crea ad ogni uom comune e savio l'ambiguo velo dell'antica Maya, velo benefico, al postutto e pietoso, che vela la pura realtà insopportabile, e insieme per allusione la rivela; l'essenza dico, e il suo fine il trascinare l'uomo dal brutto e triste, e doloroso e insostenibile vallone della vita, in illusori mondi, in consolazioni e oblii. Ch'ora accattavano i villani a poco prezzo, ponendo nel cappello piumato di Chinigò il loro obolo<sup>52</sup>.

Il *Retablo* scritto da Consolo è dichiaratamente il calco letterario di un «trucco» teatrale e *meraviglioso* messo a punto da due ingegnossissimi ciurmatori nelle pagine più barocche di Miguel de Cervantes<sup>53</sup>. Ancora una volta,

---

<sup>52</sup> V. CONSOLO, *Retablo* [1987], con cinque disegni di Fabrizio Clerici, Sellerio, Palermo 2009, pp. 62-68.

<sup>53</sup> Cfr. M. DE CERVANTES, *Intermezzo del Teatrino delle meraviglie*, in ID., *Intermezzi* [1615], introduzione e traduzione di V. Bodini [1972], nuova edizione a cura di O. Macrì, Einaudi, Torino 1989, pp. 123-44. Così riassume l'intermezzo Bodini: «È la più grande partita giocata fra reale e irreale, che si scambiano le parti sotto i nostri occhi sorpresi fino a farci gridare alla meraviglia. Sì, è veramente un teatrino meraviglio questo che due capoco-

Consolo si rivolge alla letteratura per trasformarla in struttura, sostanza raccontabile, e metafora narrativa. Dal mondo artificiale creato dall'arte, lo scrittore reperisce e manipola, da abile *impostore* manierista, le idee e gli elementi per dare forma alla sua scrittura, una scrittura che, nell'ambiguo gioco di specchi tra verità e finzione, vuole definirsi non solo come «inganno» e «apparenza», ma soprattutto come epifania verbale, «impunito furto», «incidenza», «incrocio», «controfaccia», accumulazione di vita libresca ed «eco d'altri scritti». Non stupisce, allora, che il particolare di una tavola del vero Fabrizio Clerici – *La grande confessione palermitana* (1954) – campeggi in copertina nell'edizione Sellerio del romanzo: quel Clerici che, dal «biancore

---

mici astutissimi portano in giro per i paesi, puntando tutto sulla carta, purtroppo vincente, del ricatto dei pregiudizi e dell'ignoranza. I due – un uomo e una donna – sono ormai arrivati all'entrata d'un paese, e camminando discutono e mettono a punto freddamente gli ultimi particolari tecnici dello spettacolo che di lì a poco daranno, alla presenza dei notabili del luogo [...]. I due ciurmadori avvertono il loro pubblico che le meraviglie del loro teatrino potranno esser viste solo da chi possiede queste due qualità: d'esser figli legittimi e di non aver sangue ebreo o moro fra gli ascendenti [...]. Siamo in un'epoca di spietate persecuzioni razziali contro ebrei e mori anche se convertiti [...]. In tale stato di cose non v'è dubbio che l'intermezzo, coprendo di ridicolo tali pregiudizi, è un'audace denuncia di un'ingiustizia del potere [...]. La tanto vantata purezza del sangue risulterà, alla fine, mera e grottesca finzione. Man mano che i due compari evocano le strabilianti apparizioni inesistenti, nella piccola folla di presenti è tutta una gara – e non sapremo mai con sicurezza se è calcolata menzogna o non anche allucinazione – per convincersi e convincere gli altri di star vedendole, per allontanare da sé il tristo sospetto sul proprio onore o sul proprio sangue. Lo spettacolo culmina nell'apparizione di Salomè e nell'invito di Cianfaglia affinché qualcuno la accompagni nella danza [...]. Ma ecco che dopo Salomè fa il suo ingresso un furiere che viene a chiedere alloggio per trenta uomini di truppa. Si sente già suonare una tromba. E in questo imprevisto, in cui la ben congegnata trama dell'inganno dovrebbe lacerarsi e fracassare, è dove invece essa dimostra la sua resistenza: il furiere, la tromba sono fatti reali, ma col più straordinario colpo di scena vengono assorbiti e scambiati dai presenti per invenzioni [...], opera del mago Tontonello, autore del teatrino [...]. L'intermezzo termina in una gazzarra, in una rissa provocata dall'infuriato militare».

lustrato, d'avorio, del teatro serpottiano», aveva convocato «le damine-allegorie» per farle dialogare, nel suo dipinto, «con gli scheletri» e «i teschi delle catacombe dei Cappuccini»<sup>54</sup>.

Tuttavia, anche se «privilegio», falsificazione manieristica, «copia continua», artificio linguistico e retorico, per Consolo la letteratura è un inganno che ha dell'onesto. Non può essere altro che «una superiore mistificazione che è poi superiore verità»<sup>55</sup>. Pensando proprio a Sciascia, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* Calvino scriverà che «la letteratura vale per il suo potere di mistificazione, ha nella mistificazione la sua verità; dunque un falso, in quanto mistificazione d'una mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza»<sup>56</sup>, una verità *in maschera*, un «ver c'ha faccia di menzogna»<sup>57</sup>. Tutto questo, nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, si misura, come vedremo, con la «menzogna» storica e letteraria dell'avventura risorgimentale in Sicilia: una rivoluzione «mossa da una grande idea»<sup>58</sup> come la «tragica impostura» del giacobino Francesco Paolo Di Blasi, e perciò colpevole anch'essa di aver «falsificato la distanza tutta illuministica tra messaggio politico e realtà di fatto»<sup>59</sup>.

---

<sup>54</sup> V. CONSOLO, *L'ulivo e la giara* [1986], in ID., *Di qua dal faro* [1999], Mondadori, Milano 2001, p. 156.

<sup>55</sup> L. SCIASCIA, *Verga e la libertà* [1963], in ID., *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* [1970], Adelphi, Milano 1991, p. 98.

<sup>56</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979, p. 180.

<sup>57</sup> D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, vol. I: *Inferno* XVI, v. 124, p. 503.

<sup>58</sup> L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto* cit., p. 124.

<sup>59</sup> S. S. NIGRO, *Sciascia e l'impostura* cit., p. 137.

## Capitolo secondo

### *La «chiocciola» barocca*

La prima maniera di rubar con lode è imitar con giudizio [...]. Chi non ha in capo un teatro di proprie idee, e idee di buon disegno, prenda, conforme all'antico costume della prima e rozza pittura, i contorni dall'ombre di figure perfette, e compisca su que' modelli il suo lavoro [...]. Ma degli scritti altrui approfittarsi con sola imitazione, a giudizio di Quintiliano, che lungamente ne parla, è troppo poco guadagno. Sia dunque la seconda maniera di furto, non che lecito, ma lodevolissimo, torre da altrui ciò che si vuole, ma del suo migliorarlo sì che non sia più desso. Nella maniera che i diamanti, ricevendo un semplice raggio di luce, che loro penetra al fondo, sì l'abbelliscono e la dipingono di tanti e così be' colori, che il sole non è sì bello e le stelle ne perdono [...]. Questo non è superar la materia col lavoro? obli-garsela e farsela sua? Altrettanto faccia chi ruba. Seppellisca il furto della materia nel magistero dell'arte, sì che nell'aggiunta che vi fa del suo, affatto si perda quello ch'era d'altrui<sup>60</sup>.

Così padre Daniello Bartoli, il Dante della prosa italiana secondo Leopardi, teorizzava l'onestà di una dissimulazione: quella del *furto letterario* attra-

---

<sup>60</sup> D. BARTOLI, *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato* [1645], in *Daniello Bartoli. Scritti* [1960], a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino 1977, pp. 8-11.

verso «il magistero dell'arte». La citazione fa decisamente al caso nostro. Garreggiando con Manzoni, che l'apertura paesaggistica dei *Promessi sposi* e il saggio dell'Anonimo aveva stilizzati sui ritmi ricercati della prosa secentesca del gesuita<sup>61</sup>, la scrittura di Consolo si adagia, nell'imboccatura del nono capitolo di *Nottetempo, casa per casa*, su una mappa d'invenzione della *Geografia trasportata al morale*. E indugia sulla fantastica e vertiginosamente barocca descrizione del Mongibello:

Alle ampie falde, alle fiorite costiere, a' poggi in prima dolci, poi sempre più disagevoli a sormontare, indi al superbo levarsi della montagna, al gran circuito, a' gran dossi, alla grand'erta, e per tutto essa, qui boschi, là deserti di cenere, e dirupi, e balze, e solitudine, e orrore: finalmente, alle nevose cime, all'orlo d'una immensa voragine, al fumo, al fuoco che continuo n'esalano, senza io altro dirvi, voi v'accorderete che siamo innanzi al Mongibello. Cento Poeti, Oratori, Istorici, che l'hanno in più maniere descritto, non bisognano a noi che il veggiamo, né a lui che fa lume a sé stesso, e ben si dà a vedere.<sup>62</sup>

Alle larghe falde, alle verdi costiere, ai poggi in prima dolci, poi sempre più disagiati a scalare, quindi al superbo levarsi della massa, al gran circuito, ai gran dossi, alla grand'erta, e per tutto nell'insieme, qui giardini di tarocchi portogalli sanguinelli cedri chinotti mandarini, là distese di carcioffoli cocuzze saracine cardi vròccoli finocchi appresso Làscari Roccella Bonfornello, e presso al fiume, nel luogo della battaglia sanguinosa, stanno i gradini il basamento i plinti i rocchi di colonne del tempio d'Imera, fra mezzo a fichidindia oleandri, forse con sfondo il mare, e le vele le vele, e oltre è Solunto, è il capo Zafferano, oltre Mongerbino è il golfo di Palermo – e deserti di calcare, dirupi e balze, solitudine e allarme, finalmente alla cima gibbosa, al culmo, al velo, alla chiazza incerta della residua neve, al raggio che rifrange,

---

<sup>61</sup> Cfr. G. BONAVIDI, *Daniello Bartoli: una fonte per «Quel ramo del lago di Como»* [1978], in ID., *L'arenario*, Rizzoli, Milano 1984, pp. 165-82; e S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander* cit., pp. 59-60.

<sup>62</sup> D. BARTOLI, *Geografia trasportata al morale* [1664], in *Opere del padre Daniello Bartoli della Compagnia di Gesù*, Nicolò Pezzana, Venezia 1716, t. I, p. 249.

e senza aggiungere altro, ognuno può accorgersi d'essere innanzi al monte San Calogero.<sup>63</sup>

Non sappiamo se Bartoli avesse mai visto il vulcano siciliano prima di descriverlo. Non v'è dubbio, però, che avesse letto i tanti poeti, oratori e storici «che l'hanno in più maniere descritto»<sup>64</sup>. Consolo conosce perfettamente il paesaggio della sua infanzia. E tuttavia, come il barocco Daniello Bartoli, preferisce la letteratura all'esperienza. La descrizione del monte San Calogero è implicitamente una esplicitazione in atto di poetica e condotta narrativa. Sulla partitura secentesca, lo scrittore costruisce il suo palinsesto: leggibile in trasparenza, il testo del gesuita diventa la base musicale di un intarsio di citazioni che, tra i risalti e i rilievi della prosa barocca, si nutre di memoria poetica, per ricreare una geografia letteraria in cui «Le vele le vele le vele»<sup>65</sup> di

---

<sup>63</sup> V. CONSOLO, *Nottetempo, casa per casa*, Mondadori, Milano 1992, p. 123.

<sup>64</sup> Cfr. S. NIGRO, *Come Nicolas de Staël d'après Seghers (notarella su Vincenzo Consolo e Daniello Bartoli)*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 1335-36: «Nella *Geografia trasportata al morale* di padre Bartoli, l'Etna, il Mongibello [...] è un vulcano di fantasia: se con le sue ceneri bollenti, tra "spaventevoli vampe, e tumulti, e scoppi", tra "una spessa tempesta di massi" e "pezzi di scogli riarsi", fa "tutto biancheggiar d'intorno il paese, fino a Taurominia, e Catania". Le ceneri dell'Etna sono di fatto nere e vetrose; e si depositano come un velo creppo di buia trasparenza. Quelle descritte da Bartoli sono invece bianche e morbide. Domesliche, e piuttosto da camino. Ma alla fine i letterati non sono bugiardi. Anche quando mentono. Bartoli ha letto il *De Aetna* di Bembo [...]. E ha reinventato il Monte dei Monti [...] per sé. Per la sua geografia fantastica. E per la letteratura in genere. Se dopo tre secoli la sua montagna può prestare profilo, avvolgimento di parole, e ordinata deduzione, al non meno letterario [...] monte San Calogero del romanzo *Nottetempo, casa per casa* di Vincenzo Consolo». Sulla letteratura dedicata all'Etna, cfr. V. MEROLA, *La fortuna del mito dell'Etna tra Cinquecento e Seicento*, in *Spazi, geografia, testi*, a cura di S. Sgavichia, Bulzoni, Roma 2003, pp. 59-71.

<sup>65</sup> D. CAMPANA, *Barche ammorrate* [1914], in ID., *Canti orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Einaudi, Torino 2003, p. 89.

Dino Campana si stagliano «forse» (si noti l'ammicco) sullo sfondo marino rimirato dal grande Valéry: «Il mare, il mare ad ogni ora primiero!» al ritmo binario di «La mer, la mer».<sup>66</sup>

Consolo sa bene che la letteratura non è descrizione della realtà. Sa bene che non esiste scrittura letteraria che non passi attraverso una mediazione libresca. La «letteratura vera»<sup>67</sup>, per lo scrittore siciliano, attinge al già scritto, è palinsesto, «incrocio di due scritti», è letterarietà, finzione: furto meditato di arguzie linguistiche, fatuo e scaltro artificio in cui la semplice organizzazione prosodica e retorica del discorso potrebbe già essere considerata, come vedremo, la rivelazione di una premeditata macchinazione mistificatrice. Anche quando lo scrittore, doppiamente bugiardo, finge di descrivere il reale, la sua scrittura non si emancipa mai dal febbrile lavoro sulla letteratura precedente, ma rimane una «scrittura su altre scritture» che, peraltro, vuole manifestamente dichiararsi come tale nella reiterata evidenziazione dei suoi ingranaggi.

Una filigrana secentesca affiora in controluce anche nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*. Ed emerge visibilmente nella citazione che, sul principio del capitolo ottavo del romanzo, introduce la *descrizione* del castello ideato da «un architetto o geometra spagnuolo, ché una mente di Spagna solamente poteva

---

<sup>66</sup> P. VALÉRY, *Il cimitero marino* [*Le cimetière marin*, 1920], versione e commento di M. Tutino, prefazione di A. Parronchi, Einaudi, Torino 1966, p. 10.

<sup>67</sup> *Il lucido testimone di un disastro*, intervista di C. Cossu a Vincenzo Consolo, in «La Nuova Sardegna», 28 ottobre 2005, p. 40: «La letteratura vera è una scrittura su altre scritture. C'è una memoria letteraria dalla quale si parte sempre. Quella letteraria è una scrittura palinsestica. Tommaseo rimproverava a Leopardi il fatto che dietro le sue poesie si leggesse, in maniera scoperta, tutti i suoi debiti con la tradizione italiana ed europea. Tommaseo diceva che la poesia di Leopardi era come un palinsesto mal cancellato. Ma questa era esattamente la grandezza dell'autore dell'*Infinito*».

## Capitolo secondo

concepire una magione sopra il disegno d'una chiocciola». Il barone Mandralisca ha appena concluso la sua «memoria». E scrive:

Ora è il momento, caro Interdonato, ch'io Vi parli del luogo ove rinvenni le famose scritte sopra mentovate, que' documenti di carbone sopra i muri, ch'io lessi e trascrissi, del segreto fosso, voglio dire, sotto a quel castello a carcere adoprato, che il principe Galvano visitare mi fece con orgoglio per avere tre giorni imprigionato gli alcaresi ribelli poscia portati a Patti e processati.

Rappresentar vi devo dunque questo carcere.

[Capitolo ottavo]

[Il carcere]

Non pria d'aver trascritto qui, a mo d'epigrafe, come fosse una lapide murata sull'ingresso, questo passo ripreso da un libro della fine del Seicento, che si chiama: *Ricreatione dell'Occhio e della Mente nell'Osservatione delle Chiocciole* del padre Filippo Buonanni gesuita.

Sò che non mi stimerete reo d'iperbole, se mirando superficialmente le sole volute d'una chiocciola, rifletterete alla pena, che hanno i Geometri nel disegnarla con regola, e per quanta ve ne adoprino, pur sempre è falsa; mentre la compongono d'una porzione di circolo sempre più piccolo, essendo esse non circolo, benché sembrino circolari.

Qual Vitruvio fabbricò loro una Casa sì capricciosa, e impossibile a imitarsi dall'Arte? Io vi sò dire che per quanto si anderà rintracciandone le cagioni, sempre più vi accorgerete, 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.

– Che c'entran qui le chiocciole? – voi chiederete. C'entrano sì, amico Interdonato. Perché si dà il caso che quel carcere di cui devo parlarvi abbia la forma precisa d'una chiocciola<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., pp. 114-15. La citazione contiene un errore: nel testo secentesco leggiamo «raggirarsi i Pensieri»; Consolo trascrive «raffigurarsi».

L'immagine della chiocciola come carcere ed ecolalico labirinto serpeggia tra Seicento e Settecento. Si avvolge «in chiocciola, in spirale, con un gioco sonoro formidabile di echi, rimbombi [...], fino di sussurri, fiati»<sup>69</sup> la latomia del *Paradiso* di Siracusa, trasformata in carcere dal «sospettoso tiranno» Dionigi per spiare dal «palagio» sovrastante i discorsi dei prigionieri. Così la descrive, nel 1613, Vincenzo Mirabella, archeologo e storico siracusano:

Oggi detta Prigione si vede in essere, e chi ben considera l'artificio, e l'industria, con la quale dal Tiranno fù fatta, e affine che i prigionieri che in quella stavano, non potessero né anco fiatare, che dal custode non fossero sentiti, è forza che l'ammiri, e si stupisca. E mi si ricorda, che avendo io condotto à veder questa carcere quel Pittore singolare de' nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio, egli considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo ingegno unico imitatore delle cose della natura, disse: Non vedete voi come il Tiranno per voler fare un vaso che per far sentire le cose servisse, non volse altronde pigliare il modello, che da quello, che la natura per lo medesimo effetto fabricò. Inde ei fece questa Carcere à somiglianza d'un Orecchio. La qual cosa si come prima non considerata così dopo saputa, ed esaminata hà portato a' più curiosi doppio stupore.

Ella è in vivo sasso incavata, che volteggiando si vada a terminare in uno stretto canale posto dalla parte di sopra, qual canale uscendo per un buco fuori, nella stanza del custode, che stava sopra fabricata, era forza ch'ogni picciolo movimento scorrendo l'aria ripercossa in quel canale, nell'ultimo pertugio s'avesse avuto à sentire. Oggi mancandovi il muro che otturava la bocca dinanzi non vada la voce al canale suddetto, ma dalla medesima bocca uscendo, fa un mirabile, e artificioso Ecco, qual luogo oggi per lo rimandare che fa della voce vien chiamato Grotta della Favella<sup>70</sup>.

E padre Daniello Bartoli, nel 1679:

---

Cfr. F. BUONANNI, *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle chiocciolle*, per il Varese, Roma 1681, p. 3.

<sup>69</sup> ID., *L'olivo e l'olivastro* [1994], Mondadori, Milano 1999, p. 92.

<sup>70</sup> V. MIRABELLA, *Dichiarazioni della Pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte Medaglie d'esse, e de' Principi che quelle possedettero*, Lazzaro Scorriglio, Napoli 1613, p. 89.

## Capitolo secondo

Questa dunque è una caverna tutta fuori della Siracusa d'oggi; incavata a punta di scarpello dentro il sasso vivo d'una rupe, la quale portava sul dosso una gran fabrica, delle cui rovine rovinata già cento volte, pur v'è ancor dopo quasi due mila anni qualche non piccolo avanzo. Se questo era, come ne corre voce, il palagio del Tiranno Dionigi il vecchio, al certo questa particolar grotta non era in Epipoli, cioè nella quinta parte dell'antica gran Siracusa, poco abitata, e ancor prima del Re Dionigi piena di somiglianti cave di pietre, le quali poi divenivano carceri: e fra esse una memorabile ve ne havea [...] questa di cui parliamo, il tagliarla fu pena de' condannati a quel faticoso lavoro: e l'intagliarla a disegno, e con magistero da seguirne, che quanto in essa si parlava da' prigionieri rinchiusi, tutto si udisse articolato, e chiaro, in una stanza del palagio di quel sospettoso tiranno, non si sa per memoria che ne sia rimasa, di cui fosse ingegno e maestria [...].

Ella va in lungo ventisei canne e mezzo, in largo, dove più e dove meno. Non cammina distesa a fil diritto, ma incominciando ad entrare, si volta, e torce a man sinistra: e quindi fatta una piegatura quasi in arco, volge verso la man dritta, e ne fa una seconda alquanto maggiore; la qual fornita, piega ancor essa, e si volge a sinistra, fino a terminarsi nel fondo: talche l'andar di questa caverna, è serpeggiando, ma per tortuosità diseguale, ond'è che l'un fianco d'essa è di ventiquattro canne, e l'altro a lui contraposto, di trenta [...].

Oltre di cio, questi due medesimi fianchi, raccogliendosi nel salir che fanno, come le piramidi alla punta, non montano su piani e distesi per linee rette, ma il lato che riesce destro a chi entra, tiene del concavo, il sinistro, al contrario ha del convesso [...]. Solo il fondo, cioè la testa della caverna [...] va su disteso e diritto perpendicolarmente, sempre più restringendosi, fino a prendere i labbri d'un canale, che qui ha il suo capo [...].

Questo canale è la cresta della spelonca, e gran parte del magistero di tutta l'opera. È incavato nel sasso con alquanto maggior cura che il rimanente: e dalla sommità della testa della spelonca onde comincia [...] entra in uno scavato, il quale andava su traforando la rupe fino ad entrare in quella, che altri crede essere stata una delle stanze del Re Dionigi, altri del guardiano, e custode di questo medesimo carcere [...].

E qui [...], manca il meglio dell'opera, cioè l'artificio dell'orecchio interiore: peroché quanto si è descritto, e veduto fin hora, tutto serve a null'altro, che a ragunare, a ristignere, ad inviare le ondulazioni dell'aria, e seco il suono, fino a metterlo

dentro all'orecchio di quella stanza: il quale, se punto rassomigliava i nostri, non poteva non avere qualche artificioso laberinto di circoli, ò almeno qualche rivolgimento di chiocciola, ò l'uno e l'altro, come noi habbiamo dentro a gli orecchi: che raggirando, ristignendo, e affrettando il moto al suono gli desse più impeto all'uscire: e tanta gagliardia, che il rendesse sensibile, quantunque fosse, per così dire, insensibile. Peroché l'edificio di quella più dell'altre osservata, e gelosa prigione, a questo sol fine tutto si ordinava, di far que' miseri, sotterrati prima che morti, dentro a quel penoso sepolcro, non potesser fiatare, che tutto non venisse a gli orecchi ò del tiranno, ò del custode.

[...] Tal dunque (per quello che a me ne sia paruto) fu il tanto celebre orecchio di Dionigi; tale la sua formatione, i misteri dell'arte, e'l fine. Quel che oggidì ne rimane, come ha perduto l'uso antico, così acquistatone un nuovo di tutt'altro effetto da quello perché da principio fu ordinato. L'esserne hora spalancata la gran bocca [...], non ha dubbio che dà un tutt'altro andamento al suono allora chiuso dentro a' quattro lati della caverna: sì fattamente, che se tornasse in questi tempi a raddrizzarsi da se medesimo in piedi il palagio di Dionigi, e quel qualunque magistero dell'orecchio interiore ch'era nella camera dove il canale menava il suon delle voci, non vi si udirebbe chi parla in sul piano della grotta, senon forse pochissimo<sup>71</sup>.

Ancor prima che l'«anatomista d'architetture»<sup>72</sup> Piranesi – «l'ultimo degli artisti barocchi» secondo Mario Praz – utilizzasse «la suprema figura curva» della spirale «per conferire un carattere allucinatorio alle sue *Carceri*»<sup>73</sup>, sempre Bartoli aveva descritto, nella *Ricreazione del savio*, la sezione del «bellissimo nautlio» paragonandone la «fortezza portatile» ad una prigione:

Ben disse sant'Agostino [...] che quella stessa mano che diede la rotondità al mondo e al Sole la diede anco a' pomi e all'occhio; e pur ciò non è nulla rispetto al

---

<sup>71</sup> D. BARTOLI, *Del suono, de' tremori armonici e dell'udito*, Nicolò Angelo Tinassi, Roma 1679, trattato IV, capo VII, pp. 283-86.

<sup>72</sup> M. PRAZ, introduzione a *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*, Rizzoli, Milano 1975, p. 13.

<sup>73</sup> ID., *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* [1971], SE, Milano 2008, p. 129.

## Capitolo secondo

provvedere di quanto lor si conviene per mantenersi eziando con diletto e difendersi da' contrari, così le menomissime creature come le grandissime. E mirate se ciò non è vero nelle chioccioline, di cui parlo. Havvi animale più di questo esposto alle ingiurie? Cieco [...], e disarmato e pigrissimo [...]. Or come egli [Iddio] ha provveduto alla lor vita, e con che nuovo e ingegnoso riparo sicuratili da' nemici? A ciascun d'essi ha data una come fortezza portatile, con tante ritirate sempre più e più dentro, quanti sono i giri in che que' durissimi loro gusci s'avvolgono [...]. E né pur questo è tutto il maraviglioso. Quella loro fortezza è animata e viva, perché, come le ossa in noi, così ella intorno ad essi cresce tutta insieme e sempre serba il disegno della figura [...]. Così ne ha Iddio, convenientemente alla lor debolezza e alla sua provvidenza, circondate le chioccioline. Né vi facciate a imaginare che mai, bramose d'andarsene fuori vagando, sentano pena di quell'essere, come a noi pare, condannate a perpetuo carcere. Niuna cosa ha per natura desiderio ripugnante e contrario a quello senza che non potrebbesi conservare.

Siegue qui ora al lor utile il lor bello: [...] non è il poter bastevolmente descrivere ciò che han di maraviglioso le chioccioline ne' lor gusci: la bizzarria delle invenzioni, la varietà degli avvolgimenti, la vaghezza degli ornamenti, la disposizione dei colori, le capricciose forme, la medesima e in tante maniere diversificata materia e il maestrevole suo lavoro [...]. E non s'è egli mostrato sommamente ammirabile Iddio nel variare in cento e più diverse maniere il circolarsi e riavvolgersi d'una chiocciolina in sé stessa? [...] e dicami Archimede, che sì ingegnosamente ne scrisse: chi insegna loro a condurre una linea in ispira, sì perfettamente che in nulla non ismisuri? Dicami gli architetti, che tanto penano a disegnar con regola le volute, e pur non mai altro che false, mentre, per più non sapere, le compongono d'alcuna parte di circolo, e circolo elle non sono, avvegnaché circolari: chi ne ha infusa la regola alle chioccioline, nate maestre in un'arte di cui essi ancor non si veggono buoni discepoli?

[...] Nel rimanente poi del corpo pare che altresì fra le chioccioline vi sian le nobili e le plebeie, le rustiche e le gentili [...]. Certe maggiori sembrano lavorate a scarpelli, così ben ne fingono i colpi con le intaccature e co' fregi: al contrario del bellissimo nautlio, in cui, puossi vedere né più dilicatamente né più egualmente condotta quella sottilissima e durissima sua cortecchia, impastata d'argento e di perle? [...] Ma chi sa dirmi a che far dentro il nautlio que' tanti suoli e volte che tutto dall'un capo all'altro con bellissimo ordine il tramezzano? Chi abita in quelle camere? Anzi, perch'elle non han porta all'entrar né all'uscire, chi nasce prigioniero in quelle carceri? [...] perché io ho cerche almen quaranta di quelle prigioncelle d'un medesimo

nautlio, partito con una sottilissima sega in due uguali metà, né m'è avvenuto di trovarvi altro che l'ammirabile proporzion delle stanze, e in ciascuna d'esse un oscuro carcere al mio ingegno, non sapendo io vedere a che fine e per cui uso elle siano fabricate.

[...] Chi mai chiamò un Vitruvio o un Vignola per fabricare il tugurio a un mendico o la capanna a un rustico? Èvvi nella natura animal più dispregevole o informe d'una chiocciola? [...] e nondimeno Iddio le ha degnate d'un così ben lavorato albergo, che i palagi de' re ne perdono in maestria e in bellezza<sup>74</sup>.

Analizzando la prosa e il linguaggio del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, Cesare Segre ha scritto che nei «panni di Mandralisca» è come se Vincenzo Consolo «rivelasse la propria inconfondibile fisionomia»<sup>75</sup>. Fisionomia, potremmo dire con Galileo, da manierista «ometto curioso»<sup>76</sup>, agiatamente fiero del-

---

<sup>74</sup> D. BARTOLI, *La ricreazione del savio* [1659], a cura di B. Mortara Garavelli, premessa di M. Corti, Guanda, Parma 1992, libro I, cap. XI, pp. 211-20.

<sup>75</sup> C. SEGRE, *La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, cit., p. 82.

<sup>76</sup> G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 502-503: «Mi è sempre parso e pare, che questo poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile; e all'opposito, l'Ariosto magnifico, ricco e mirabile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte l'altre favolette di questo poema, parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia diletato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però siano in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantocci di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi d'Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizzetto di Baccio Bandinelli o del Parmigiano, e simili altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel *Furioso*, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza». Cfr. E. PANOFSKY, *Galileo critico delle arti* [*Galileo as a Critic of the Arts*, 1954], a cura di M. C. Mazzi, Abscondita, Milano 2008, pp. 50-51: «In questo caso Galileo ritrae alla perfezione, e con piacere manifesto, una di quelle

la sua costipata, enciclopedica e capricciosa *Wunderkammer* barocca che, come il «laboratorio di Paracelso» (e come quello dell'abate Vella), si compromette con il magismo oscuro e misteriosamente creativo dell'officina alchemica, nonostante la bella mostra degli strumenti galileiani utilizzati per l'osservazione e la descrizione scientifica della natura:

Lo studio del barone sembrava quello d'un sant'Agostino o un san Girolamo, confuso e divenuto un poco squinternato nell'affanno della ricerca della verità, ma anche la cella del monaco Fazello e insieme il laboratorio di Paracelso. Per tutte le pareti v'erano armadi colmi di libri nuovi e vecchi, codici, incunaboli, che da lì straripavano e invadevano, a pile e sparsi, la scrivania, le poltrone, il pavimento. Sopra gli armadi, con una zampa, due, sopra tesselli o rami, fissi nelle pose più bizzarre, occhio di vetro pazzo, uccelli impagliati di Sicilia, delle Eolie e di Malta. Il cannocchiale e la sfera armillare. Dentro vetrine e teche, sul piano di tavolini e di consolle le cose più svariate: teste di marmo, mani, piedi e braccia; terre cotte, oboli, lucerne, piramidette, fuseruole, maschere, olle e scifi, sani e smozzicati; medaglie e monete a profusione; conchiglie e gusci di lumache e chioccioline. Nei pochi spazi vuoti alle pareti, diplomi e quadri. In faccia alla scrivania, nel vuoto tra due armadi, era appeso il quadro del ritratto d'Antonello; sulla parete opposta, sopra la scrivania, dominava un grande quadro che era la copia, ingrandita e colorata, eseguita su commissione del barone dal pittore Bevelacqua, della pianta di Cefalù del Passafiume, che risale al tempo del seicento<sup>77</sup>.

---

Kunst un Wunderkammern, confusamente mescolate e così tipiche dell'età manierista; e quando contrappone le «cento statue antiche» e le «infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri» con qualche «schizzetto di Baccio Bandinella o del Parmigianino», non soltanto svilisce le minuzie a vantaggio del «far grande», il frammentario e preliminare in favore dell'esito compiuto e finale, ma punta anche il dito, con infallibile precisione, su due artisti [...] i cui nomi sono tuttora sinonimi di manierismo *pur sang*».

<sup>77</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., pp. 35-36.

L'immagine esiste. Nella tradizione pittorica italiana, san Girolamo penitente è stato raffigurato spesso in compagnia delle chiocciole<sup>78</sup>. Basta ricordare il dipinto di Filippino Lippi conservato nella Galleria degli Uffizi: ritratto in mezzo al deserto, l'eremita è genuflesso davanti al crocifisso, mentre diverse lumache, strisciando ai suoi piedi, campeggiano in primo piano. Con il santo scrittore cristiano, il barone siciliano condivide anche la ricercata solitudine che – nel suo studio – gli ha permesso di assaporare il ritmo, le volute, le metafore ingegnose e, soprattutto, i palinsesti della letteratura secentesca: il Mandralisca è un erudito che ha letto Vincenzo Mirabella, Daniello Bartoli e Filippo Buonanni. Se il malacologo ha «dato fuoco a carte, a preziosi libri e rari», nell'utopica ma sincera convinzione di finirli di ingannarsi «e d'ingannare con le scorze e con le bave di chiocciole e lumache», non è riuscito a «gettar via le chine, i calamari, le penne d'oca». Per «disposizione», il letterato non può rinunciare al «privilegio» di «vergar su le carte fregi, svolazzi, aeree spirali, labirinti... Lumache»; lo scrittore non è in grado di sottrarsi all'«impostura» dei «riccioli barocchi» della scrittura<sup>79</sup>, una scrittura che si rispecchia e si dichiara perfettamente nella profondità «palinsestica» della citazione secentesca che apre l'ottavo capitolo del romanzo, in cui Mandralisca, citando un passo di Filippo Buonanni, rende leggibile in tra-

---

<sup>78</sup> Cfr. H. FRIEDMANN, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C., 1980, pp. 291-93.

<sup>79</sup> Cfr. *A colloquio con Vincenzo Consolo*, a cura di S. A. Sanna, in «Italienisch», IX, 17 (1987), p. 40: «Nel momento in cui [Mandralisca] dice che non bisogna più scrivere [...] scrive in questo modo ricco e barocco. Il senso del letterato, dello scrittore davanti ai fatti atroci della storia qual è, che cosa bisogna fare, qual è il gesto più onesto per uno scrittore? Io ho sempre sentito questo privilegio e questa separazione fra lo scrivere e la vita, fra lo scrivere e la storia, ed ho sentito quasi sempre come una colpa, come una forma di alienazione, di spostamento dalla realtà, questo rifugio della scrittura, dell'espressione. È un moralismo mio, l'ho sempre sentito, e lo attribuisco al Mandralisca».

sparenza la scintillante, immensa e «vertiginosa libertà espressiva»<sup>80</sup> della scrittura barocca di Daniello Bartoli:

E non s'è egli mostrato sommamente ammirabile Iddio nel variare in cento e più diverse maniere il circolarsi e riavvolgersi d'una chiocciola in sé stessa? Puossi dir cosa più eguale, più determinata e più semplice, e pur nelle mani sue diventa capevole di sì grand'arte? [...] e dicami Archimede, che sì ingegnosamente ne scrisse: chi insegna loro a condurre una linea in ispira, sì perfettamente che in nulla non i-smisuri? *Dicami gli architetti, che tanto penano a disegnar con regola le volute, e pur non mai altro che false, mentre, per più non sapere, le compongono d'alcuna parte di circolo, e circolo elle non sono, avvegnaché circolari: chi ne ha infusa la regola alle chiocciolate, nate maestre in un'arte di cui essi ancor non si veggono buoni descepoli?*<sup>81</sup>.

Dunque, la premessa è sentenziosa: seppur «con regola», è impossibile per «i Geometri» imitare sulla carta gli «avvolgimenti» di una chiocciola, poiché, «per quanto ve ne adoprino, pur sempre è falsa; mentre la componono d'una porzione di circolo sempre più piccolo, essendo esse non circolo, benché sembrino circolari».

Ma andiamo avanti. Scrivendo all'amico Interdonato, Mandralisca indulgia «brevemente [...] sulla nascita e la storia del castello». Fortezza fino al Seicento, e poi «dimora» di «Girolamo (Còcalo)», bizzarro principe di Militello, la reggia è una stratificata cristallizzazione architettonica che, nell'espressione di una «capricciosa fantasia» barocca, ha perso i contatti con la realtà: «passato col tempo dai Gallego ai Maniforti», l'edificio «non possiede scale o scaloni in verticale, linee ritte, spigoli, angoli o quadrati», perché «tutto si svolge in cerchio, in volute, in seni e avvolgimenti». Per scrivere della «fantasia più fantasiosa di tutte», che «si trova dispiegata in quel catoio

---

<sup>80</sup> V. CONSOLO, *La retta e la spirale* [1995], in *Di qua dal faro* cit., p. 261.

<sup>81</sup> D. BARTOLI, *La ricreazione del savio* cit., pp. 214-15.

profondo, ipogeo, sènia, imbuto torto, solfara a giravolta, che fa quasi da specchio, da faccia arrovesciata del corpo principale del castello sotto cui si dispiega, il carcere: immensa chiocciola con la bocca in alto e l'apice in fondo, nel bujo e putridume»<sup>82</sup>, il malacologo ha le carte in regola. E, da scrittore, non può che stralciare una pagina dalla sua raffinata e preziosa biblioteca secentesca:

Sùbito un murmure di onde, continuo e cavallante, una voce di mare veniva dal profondo, eco di eco che moltiplicandosi nel cammino tortuoso e ascendente per la bocca si sperdea sulla terra e per l'aere della corte, come la voce creduta prigioniera nelle chiocciole, quelle vaghissime di forma e di colore della classe Univalvi Turbinati e specie Orecchiuto o Bùccina o Galeriforme, Flauto o Corno, Umbilicato o Scaragol, Nicchio, d'una di quelle in somma *vulgo* Brogna, Tritone perciato d'in sull'apice, che i pescatori suonano per allettare i pesci o richiamarsi nel vasto della notte mare, per cui *antique* alcuni eran detti Conchiliari o Conchiti, onde Plauto: *Salvete fures maritimi Conchitae, atque Namiotae, famelica hominum natio, quid agitis?*

E Virgilio... Ma che dico? Di echi parlavamo. Ci tornavano indietro gonfiati anche le voci nostre, i bisbigli, i fiati, l'asma di Matafù, i risolini del Granza, i passi. Prendemmo a camminare in giro declinando<sup>83</sup>.

«Il capitare a proposito è il grande pregio della citazione»<sup>84</sup>, scriveva Baltasar Gracián. Il barone cita due versi del *Rudens* di Plauto; e scrivendo di echi, allude a Virgilio. Ma rispetto al distico plautino – «*Salvete fures maritimi, conchitae atque hamiotae / famelica hominum natio! Quid agitis? Ut*

---

<sup>82</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 117.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>84</sup> B. GRACIÁN, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno* [*Agudeza y arte de ingenio*, 1648], traduzione di G. Poggi, presentazione di M. Perniola, Aesthetica, Palermo 1986, p. 381.

peritis?»<sup>85</sup> – la citazione è incompleta, e contiene un “errore” – *Namiotae* invece di *Hamiotae* – che non è sfuggito ai filologi che si sono occupati del *Sorriso*<sup>86</sup>. Tuttavia, nel romanzo, la citazione latina è puntuale, e non richiede *emendatio*, perché si innesta, e chiede di essere letta, all’interno di un gioco di *mise en abîme* letteraria in cui la scrittura assume lo spessore di altre scritture sovrapposte. E perché apre uno spiraglio attraverso cui si rivela quel «palinsesto mal cancellato» che Consolo costruisce a partire dalla *Ricreatione dell’occhio e della mente nell’osservation’ delle chioccioline* di Filippo Buonanni, il trattato di malacologia più famoso del diciassettesimo secolo, e la pergamena barocca dichiarata dallo scrittore siciliano proprio nell’apertura epigrafica del capitolo. Il Mandralisca cita Plauto, ma il distico latino affiora sulla pagina di Consolo attraverso la dizione già guasta, per via dell’originario errore di stampa (*Namiotae*) del testo secentesco. Consono agli interessi scientifici del barone, è il trattato del Buonanni a chiarire al lettore anche quell’allusione a Virgilio:

---

<sup>85</sup> PLAUTO, *Rudens*, in *Le Commedie*, a cura di G. Augello, Utet, Torino 1976, vol. III, p. 316, vv. 310-11.

<sup>86</sup> Già in un articolo del 1994, Nicolò Messina proponeva di ristabilire il *locus corruptus* del testo di Consolo, considerando la «N iniziale [...] un errore di trasmissione dell’H originale, travisata presumibilmente nel passaggio dal manoscritto al dattiloscritto» (cfr. N. MESSINA, *Due contributi alla lettura di Vincenzo Consolo tra ectodica e “Quellenforschung”*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 1 [1994], p. 44). Nell’edizione critico-genetica del *Sorriso dell’ignoto marinaio* curata dallo stesso Messina, il testo risulta emendato rispetto all’edizione di riferimento da lui utilizzata (Mondadori 1997), e il distico ristabilito: «*Salvete fures maritimi Conchitae, atque Hamiotae, famelica hominum natio, quid agitis?*» (cfr. ID., *Per un’edizione critico-genetica dell’opera narrativa di Vincenzo Consolo: «Il sorriso dell’ignoto marinaio»*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 410). Esistono quattro diverse edizioni a stampa del *Sorriso dell’ignoto marinaio*: la *princeps* Einaudi 1976, Mondadori 1987, Einaudi scuola 1995 e Mondadori 1997. «*Hamiotae*» al posto di «*Namiotae*» compare solo nell’edizione scolastica curata da Giovanni Tesio (Einaudi scuola 1995, p. 119) che ha accolto la proposta di *emendatio* di Messina.

Gli Agricoltori nel Paese d'Orotina servonsi de' Naccheroni in vece di Pale a rivoltar la terra, e nella cultura delle viti molte Conchiglie conferiscono alla fertilità di esse per testimonio di Virgilio.

*Quaecumque premes virgulta per agros  
Sparge fimo pingui, & multa memor occule terra,  
Aut lapidem bibulum, aut squallentes infode Conchas.*

A più nobil' uso le applicò l'Arte militare, adoperando i Popoli dell'Isola Cumana, vicina all'Isola Cubagua, hoggi detta delle Perle, per eccitare gli spiriti martiali ne' Soldati, Lumaconi per Buccine, e per sonagli Cappe, e Ostriche; come gli antichi Romani allora che,

*Buccina iam Priscos cogebat ad arma Quirites.*

E forsi l'apprese dalla Marinaresca, che in varie parti del Mondo suol servirsene per sonare prima della Pesca: che perciò i Pescatori diconsi Conchiliarj e Conchitane; onde Plauto. *Salvete fures maritimi Conchitae, atque Namiotae, famelica hominum natio, quid agitis?* Non so però se a fine di allettar' i Pesci [...] le adoprano molti<sup>87</sup>.

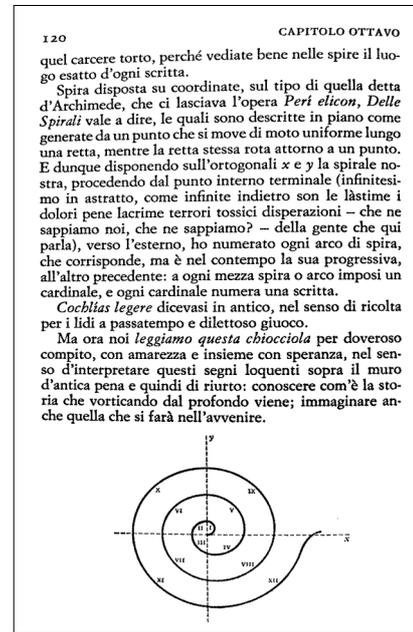
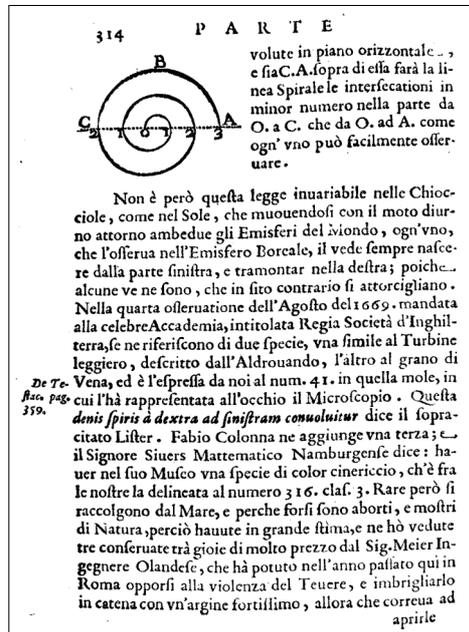
Il palinsesto barocco di Consolo si spinge oltre, fino alla fine. L'ottavo capitolo del romanzo, «tutto attraversato dalla metafora della chiocciola, metafora plurima che designa successivamente i privilegi della cultura, l'ingiustizia del potere, la proprietà come usurpazione»,<sup>88</sup> si chiude con il viluppato grafismo che disegna «la pianta sviluppata in piano di quel carcere torto». La spirale è una citazione<sup>89</sup> estrapolata dal Buonanni:

---

<sup>87</sup> F. BUONANNI, *Ricreatione dell'occhio e della mente* cit., pp. 116-17.

<sup>88</sup> C. SEGRE, *La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo* cit., p. 80.

<sup>89</sup> F. BUONANNI, *Ricreatione dell'occhio e della mente* cit., p. 314.



Ma rispetto alla fonte secentesca, il barone chiosa ogni «arco di spira» con i dodici riferimenti numerici corrispondenti alle «scritte» dei prigionieri che si leggono nell'ultimo capitolo del romanzo. Come una poesia gematrice barocca<sup>90</sup>, dove i numeri, tradotti in lettere, esprimono un messaggio verbale, anche questo labirinto elicoidale chiede di essere decifrato:

*Cochlias legere* dicevasi in antico, nel senso di ricolta per i lidi a passatempo e dilettofo giuoco.

Ma ora noi leggiamo questa *chiocciola* per doveroso compito, con amarezza e insieme con speranza, nel senso d'interpretare questi segni loquenti sopra il muro

<sup>90</sup> Cfr. G. POZZI, *La parola dipinta* [1981], Adelphi, Milano 1996, p. 268.

d'antica pena e quindi di riuerto: conoscere com'è la storia che vorticando dal profondo viene; immaginare anche quella che si farà nell'avvenire<sup>91</sup>.

La fonte del proverbio è ancora il trattato barocco sulle chiocciole:

Né fra tutti i libri è il più atto a dilettere, che ciascun' opera della Natura: Che però Scipione, e Lelio, per tacere di tutti gli altri [...] solevano insieme ricrearsi su la riva del Mare con quel trattenimento, che qui ho preso a spiegarvi nell'ispezione delle Chiocciole [...]. Divertimento, che intrapreso con sommo diletto anche da altri, diede occasione all'antico proverbio *Conchas legere*, e tanto valeva ciò dire, quanto il divertire a passatempi, e a giochevoli occupationi<sup>92</sup>.

Sintomatica è una svista di Consolo: un vero e proprio errore di trascrizione. Nel catalogo delle chiocciole che lo scrittore compendia dalla malacologia del trattatista barocco, vi compare la «specie [...] Galeriforme». Buonanni aveva scritto: «Chiocciola, che può chiamarsi Galeiforme, poiché rappresenta un bellissimo Morione da guerra, più facile ad essere immaginato col vederne la figura, che con leggerne la descrizione»<sup>93</sup>. Se leggendo il testo secentesco, Consolo non ravvisa l'elmo perché già vede e immagina il luogo di pena, la chiocciola che si fa carcere, Mandralisca "svuota" la conchiglia barocca, e la riempie dei «segni loquenti sopra il muro d'antica pena e quindi di riuerto». Il gioco è manieristicamente letterario. Nella fedele trascrittura delle «strenue voci» già trascritte sopra i muri del carcere elicoidale, il barone siciliano vorrebbe avere il sopravvento sull'«impostura» della scrittura. E

---

<sup>91</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 120.

<sup>92</sup> F. BUONANNI, *Ricreatione dell'occhio e della mente* cit., p. 2. Cfr. anche D. BARTOLI, *La ricreazione del savio* cit., p. 222: «Con ciò avrete veduto com'esser possa ricreazione d'uom savio andar, come Scipione e Lelio solevano, per le piagge marine cogliendo chioccioline e conchiglie per farsene ricchi di bei pensieri [...]».

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 211.

farsi storico di seconda mano: «uno storico» con l'«orecchio talmente fino» da sentire «il gorgoglio» delle «viscere vuote» e la «voce» della «fame»<sup>94</sup> degli illetterati che, non godendo del «privilegio» di poter scrivere la loro storia sulle carte ufficiali della storiografia, hanno potuto solamente raccontarla a quel «diavolo d'inferno» incontrato casualmente dal barone Mandralisca, due giorni prima della strage, a Sant'Agata di Militello:

Eua davant, vaint darrier e la mart arba chi v'arcuogghi tucc! [Acqua davanti, vento di dietro e la morte cieca che vi prenda tutti!] – fece una voce che veniva dal fondo della corte.

– Chi è? – disse il Mandralisca.

– Il carcerato, – risposero Sasà e Matafù. Il Mandralisca si girò a guardare. Un'ombra si scorgeva contro il muro tondo [...]. Il Mandralisca, incuriosito, si diresse verso quell'uomo.

– No, no, eccellenza, – lo implorò Sasà. – È un diavolo d'inferno, scatenato.

---

<sup>94</sup> L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto* cit., p. 60: «La storia! E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà, nella storia? Che ci sarà uno storico che avrà orecchio talmente fino da sentirlo?». Cfr. V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., pp. 132-33, in particolare la seconda parte della dodicesima scritta che chiude il capitolo nono del romanzo: «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 GIUORN CANTAN / MAU DI SAN BLESQ / TUBOT E CUTIEU / MART A TUCC I RICCH / U PAUVR SCLAMA / AU FAUN DI TANT ABISS / TERRA PAN / L'ORIGINAU È DAA / LA FAM SANZA FIN DI LIBIRTAÀ [«se entri dentro / questo pozzo torto (a chiocciola) / sappi come accadde / e restatene zitto / di' uscendo che / la prossima volta / il popolo incazzato di Alcàra / di Bronte Tusa oppure Caronia / non lascia sopra la faccia di questa terra / neppure la semenza di / sorci e notabili / cantò la civetta il gufo e il corvo / uniti tutt'e tre un girno cantarono / morbo di San Biagio (cancro alla gola) / lupara e coltello / morte a tutti i ricchi / il povero esclama / al fondo di tanto abisso / terra pane / la fame senza fine / di / libertà»]; la traduzione è tratta dall'edizione Mondadori precedentemente citata, p. 153].

L'uomo, a torso nudo e scalzo, aveva catene alle caviglie e ai polsi, ch'erano fermati in alto sopra la testa a una delle boccole di ferro infisse al muro per la legatura di muli e cavalli.

Quando il Mandralisca gli si parò davanti, l'uomo gli rise in faccia con sfida e con disprezzo. Era un ragazzo sui vent'anni, impostato e alto, gli occhi cilestri, faccia del colore del mattone cotto, capelli ricci e selvaggi, gialli come l'orecchino di metallo che gli perciava il lobo destro.

– Cos' hai fatto? – gli chiese il Mandralisca.

– Ammazzeu n'agnieu pi li muntegni, rabba senza patran... [Ho ammazzato un agnello per le montagne, roba senza padrone...].

– Che dici? – Chiese il Mandralisca che non capiva quel linguaggio strano. L'uomo non rispose e gli rise un'altra volta. Il Mandralisca s'accorse allora che le spalle, il petto, i fianchi, le braccia di quell'uomo erano solcati da segni neri e viola, la pelle scorticata, il sangue raggrumato; un ecceomo, un santo Bastiano su cui in quell'istante scivolava e che intiero soffondea (un pario luminoso, un alabastro di Gaggini o Laurana), la pioggia d'oro d'un raggio che pel pertugio sul tetto delle fronde lo raggiungea al petto<sup>95</sup>.

Torturato e imprigionato «dentro il sotterraneo» elicoidale del castello dei Granza Maniforti, è «MICHELI FANU SANFRARIDDANU / CHI RI MONACU SI FICI ZAPPUNARU» lo storico di prima mano. È lui il segretario «alletterato» che ha inciso «CU LU CARBUNI / SUPRA 'A PETRA» del carcere le undici «testimonianze personali de' protagonisti» colpevoli dell'eccidio di Alcàra:

Là dove si ferma la rinunciataria scrittura letteraria, cominciano le «strenue voci» dei contadini: i «documenti di carbone», i graffiti, che il Mandralisca *pietosamente* ha trascritto dalle pareti del carcere che *a chiocciola* si erano avvitate attorno alle vittime della repressione antibracciantile. Nella presa diretta e nelle sincopi e angustie di un dialetto graffito, fanno storia vera le voci immediate dei protagonisti. E questa scrittura «orale» viene inseguita dal barone lungo le giravolte della spirale muraria, a partire e a concludere della parola «LIBIRTAA» di più fresca incisione nel vestibolo.

---

<sup>95</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 80.

## Capitolo secondo

«LIBIRTAA» è voce parlata che rispetto alla semplice scrittura («Libertà»), comporta lo scarto articolatorio, espressivo, di un grido. Il graffito è destinato a una percezione acustica, al transito vocale di una materia fonica. Fissa un gesto, nei confronti del quale è lettera morta la parola *Libertà* che dà il titolo alla rusticana del Verga sulla consimile e coeva vicenda dei contadini di Bronte. Il richiamo al Verga è assai più voluto di quello che l'autore non curi di mostrare: se si fa caso all'evidenza di questa scrittura oralizzata, ventriloqua, che tacitamente cita dalla novella verghiana lacerti scritti per l'occhio («egli sarebbe stato notaio, anche lui!») e – dialettalizzandoli – li ripronuncia per l'udito («NOTARO SARIA STATO PURE LUI»): nello stile vocale della soluzione che, nell'insieme, porta alle estreme conseguenze la proposta verghiana di una «eclisse» del narratore<sup>96</sup>.

In realtà, indulgiando nel vortice labirintico della prigione a «forma precisa d'una chiocciola», l'oralità della parola “autentica” pronunciata da coloro che hanno «la disgrazia di non saper tener la penna in mano» si svela solamente come una consolatoria illusione. La «sezione» della chiocciola che chiude l'ottavo capitolo del romanzo «pur sempre è falsa». E, al suo interno, le «strenue voci» dei prigionieri non sono «voci». L'ex monaco sa scrivere. Ascoltando «le làstime i dolori pene lacrime terrori tossici disperazioni», ha trascritto undici «voci». E ha scritto la sua saccheggiando i versi e «gli umori mordenti» delle poesie sanfratellane raccolte e pubblicate da Luigi Vasi nel 1881<sup>97</sup>. Ma la scrittura, nel *Sorriso*, non è mai innocente. Specialmente quando finge di mettersi al servizio degli illetterati. Lo «scarto di voce o di persona» non si realizza mai nel romanzo, neanche tra soggetti che condividono le medesima condizione sociale. Mentre falsifica inevitabilmente quelle «voci»,

---

<sup>96</sup> S. S. NIGRO, *Il testimonio delle orecchie*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palumbo, Palermo 1993, pp. 426-27.

<sup>97</sup> Cfr. L. VASI, *Delle origini e vicende di San Fratello*, in «Archivio storico siciliano» n. s., VI (1881), pp. 239-311; L. SCIASCIA, *La Lombardia siciliana* [1970], in ID., *La corda pazza* cit., pp. 189-93; e S. C. TROVATO, *Forme e funzioni del linguaggio* [1987], in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995/I), pp. 15-29.

la trascrittura dello zappatore di San Fratello non si discosta affatto dagli eruditi palinsesti letterari che piacciono tanto alla penna aristocratica del barone Mandralisca. Nonostante la veste linguistica popolare che la contraddistingue, la «STORIA VERA / LACCARISA» che «vorticando dal profondo viene» non è «raccontata dal basso senza mediazione letteraria»<sup>98</sup>, ma è sorvegliata scrittura che, citando «tacitamente» dalla novella verghiana *Libertà*, trasuda letterarietà in movimento *da leggere* all'interno delle giravolte capricciose e svolazzanti di una curva spiraliforme. Nel vernacolo dello scriba, «LIBIRTAA» è parola scritta. Se fosse urlata, sul «muro» “suonerebbe” *libertéa*<sup>99</sup>. Serpeggiando come il ricciolo secentesco sottratto al Buonanni, la scrittura «barocca»<sup>100</sup> di Vincenzo Consolo non cessa di avvolgersi e aggrovigliarsi nella finzione incoercibilmente letteraria di «que' documenti di carbone» che si leggono nell'ultimo capitolo del libro, ben lavorati anch'essi «a modo d'intarsiatura, con minuzzoli di più colori bizzarramente ordinati»<sup>101</sup>.

Una postilla. È tra le pieghe della sua stessa chiocciola che Consolo fa agire indirettamente il «sospetto» che Leonardo Sciascia aveva nutrito e divulgato in un celeberrimo saggio su Verga del 1963: il sospetto «che in *Libertà* le ragioni dell'arte, cioè di una superiore mistificazione che è poi superiore verità, abbiano coinciso con le ragioni di una mistificazione risorgimentale

---

<sup>98</sup> S. S. NIGRO, *Il testimone delle orecchie* cit., p. 440.

<sup>99</sup> Cfr. S. C. TROVATO, *Forme e funzioni del linguaggio* cit., pp. 23-24.

<sup>100</sup> Cfr. *La strategia del coro. Intervista a Vincenzo Consolo*, a cura di A. Di Prima, in «Versodove», IV, 13 (2001), p. 70: «Per quanto mi riguarda, proprio perché vengo da una terra composita, dove sono presenti molte realtà, diverse identità, molteplici suoni [...] l'organizzazione della mia scrittura diventa barocca in questo senso: oltre che sul piano delle risonanze, della sonorità, sul piano della memoria letteraria; con citazioni interne che possano contrastare il mondo che si orientizza, che si uniforma, si annulla».

<sup>101</sup> D. BARTOLI, *La ricreazione del savio* cit., p. 218.

cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto»<sup>102</sup>. Rispetto al realismo di quella “menzogna” letteraria, la memoriosa scrittura carceraria, nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, sembra assumere, in polemica, il profilo di una mistificazione di secondo grado. E, al contempo, anche un caustico intento demistificante che gareggia romanzescamente con l'«allegra» impostura dell'abate Vella.

---

<sup>102</sup> L. SCIASCIA, *Verga e la libertà* cit., p. 98.

### Capitolo terzo

#### *L'«impostura» della scrittura*

*Il Sorriso dell'ignoto marinaio* potrebbe essere definito il libro del “senso di colpa” di Vincenzo Consolo, il romanzo della consapevole «contraddizione»; il componimento palesemente *ideologico* di uno scrittore civile che, «nell'affanno della ricerca della verità», si rivela perennemente taglieggiato dalle parole, edonisticamente sedotto dall'accadimento sonoro e ritmico della pagina, arrendevolmente soggiogato dall'incantesimo della retorica: il libro “impegnato” di un letterato coscientemente compromesso con l'indecorsa e dilettevole pratica irresponsabile della letteratura, e con l'«impellenza» agiatamente menzognera della scrittura.

Non sorprende, allora, che la principale preoccupazione dell'erudito barone Mandralisca, ovvia controfigura narrativa dello stesso Consolo, maestro di ogni «impostura», sia rivolta, nell'*incipit* del settimo capitolo del romanzo, alla resa formale e stilistica della «memoria» che è in procinto di scrivere all'amico Interdonato; soprattutto quando si decide a narrare i «fatti seguiti alla rivolta» di Alcàra, e di descrivere prima, «nell'orrore del dettaglio» alla

Zummo<sup>103</sup>, il teatro delle macabre tracce del massacro, e poi, nel capitolo successivo, il «fosso di penitenza e di tortura» dei carcerati:

---

<sup>103</sup> V. CONSOLO, *L'olivo e l'olivastro* cit., pp. 95-97: «Ora è il tempo in cui il cereo corpo di Lucia si decompone, negli ipogei della morte, negli avelli, nelle catacombe dei liquami si espande, la lama della spada che incise il collo bianco s'è mutata nel bacillo della peste che cova e germina nelle volute, nei ghirigori del barocco, la pittura del Caravaggio nel teatrino dello Zummo, il taglio della luce, la metafora, la profezia della tragedia nella cera colata, nei simboli, nell'orrore del dettaglio, terrore quaresimale, libidine del reale, nell'ossessione del cadavere.

Nasce il ceroplasta Zummo nella Siracusa della peste venuta da oriente [...]. Cresce l'allievo nel Collegio gesuitico, nella città dei solari templi d'un tempo lineari, delle marmoree dee [...]. Non vede l'abate che abbandono e fame, corpi pendenti dalle forche, eclissi di mali segni, non ode nelle chiese di mefitiche lastre, nelle cripte di mummie in parata, che minacce di fiamme, d'eterna condanna.

Nelle botteghe di via Maestranze, Giudecca o Candelai [...] impara a colorare, a plasmare cera [...], comincia a immaginare i suoi teatri degli orrori e delle minacce.

Seguendo il filo del contagio, l'odore che promana dai lazzaretti, dai corpi accatastati in vallate di fumo e calce, approda nella Napoli degli affreschi di Mattia Preti, degli oli di Micco Spadaro. Compone la sua Peste di carni rosse, gialle, verdi, viola, nere, ammassi di corpi sovrastati da monatti, il vecchio Tempo in trionfo, la falce sopra scheletri e carni, ratti e gechi scorazzanti, Vanitas e Morbo Gallico. Va a Firenze alla corte d'un Medici che annera, sconcia il Rinascimento del casato, odia la poesia, l'arte, vive nella bassura, nell'isteria del tempo, nella necrofilia, nel gusto del disfacimento. È a Bologna, Zummo, assiduo frequentatore negli anfiteatri universitari degli spettacoli anatomici, a Genova [...] sperimenta imbalsamazioni, confonde le materie, inietta nelle arterie cera liquefatta.

Giunge infine a Parigi, alla gloria, alla protezione del Re Sole. Ogni male, malattia del tempo, ogni lacerto, meandro, ogni metamorfosi del corpo con la materia duttile, effimera, con l'imitazione, con l'inganno rappresenta. Al di qua del teatro, della teca, rappresenta la follia del tempo, la sua follia, nel gesto di premere le dita sulla materia molle, nel plasmare carcasse, spoglie, nello spettacolo macabro, nel gusto della morte.

La Rivoluzione cancellerà a Saint-Sulpice altari, spazzerà via la sua tomba, dedicherà il tempio alla Ragione».

Sulle sculture in cera di Giulio Gaetano Zumbo (o Zummo, 1656-1701), conservate nel Museo della Specola di Firenze, cfr. in particolare M. PRAZ, *Le pesti dello Zumbo* [1960], in ID., *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Mondadori, Milano 1975, pp. 401-408; *Gaetano Giulio Zumbo*, a cura di P. Giansiracusa, Fabbri, Milano 1988; e F. CLE-

Parlai nel preambolo di sopra d'una memoria mia sopra i fatti, d'una narrazione che più e più volte in tutti questi giorni mi studiai di redigere, sottraendo l'ore al sonno, al riposo, e sempre *m'è caduta la penna dalla mano*, per l'incapacità scopertami a trovare l'avvio, il timbro e il tono, e le parole e la disposizione d'esse per poter trattare quegli avvenimenti, e l'imbarazzo e la vergogna poi che dentro mi crescean *a concepire un ordine, una forma, i confini d'un tempo e d'uno spazio, a contenere quell'esplosione*, quella fulminea tromba, quel vortice tremendo; e le radici, ancora, le ragioni, il murmure profondo, lontanissimo da cui discendea? La contraddizione infine nel ritrovarmi a dire, com'io dissi, dell'impossibilità di scrivere se non si vuol tradire, creare l'impostura, e la necessità insieme e l'impellenza a farlo.

Degli esiti soltanto m'era agevole parlare, e licito, non solo per averli visti, in cui i protagonisti, già liberi di fare e di disfare per più di trenta giorni, eseguir gli espropri e i giustiziamenti ch'hanno fatto gridar di raccapriccio, ritornano a subire l'infamia nostra, di cose e di parole.

Così cadde la penna.

Ma mi sovvenni la notte appena scorsa – un lampo! – qui nel gabinetto di scrittura (il riso dell'Ignoto, a me davanti, al tremolio del lume, da lieve e ironico mi parve si volgesse in greve, sardonico, maligno) d'alcune carte ove calato avea di pugno mio, pari pari, con fede notarile, le scritte di carbone sopra un muro, stese come da meccanico congegno, mano staccata, indipendente da un corpo e da una mente, a vale a dire le testimonianze personali de' protagonisti, d'alcuni d'essi poscia moschettati, di don Ignazio Cozzo, immagino, Peppe Sirna, Turi Malàndro, Michele Patroniti e ancora altri.

Dove rinvenni quelle scritte? E chi piegato avea, materiato quelle strenue voci sopra il muro?

Torno all'indietro per poter spiegare.

E poco dopo:

*Oh descriver potrò mai quel teatro*, la spaventosa scena paratasi davanti su per le strade, i piani di quel borgo? Il genio mi ci vorrà dell'Alighieri, dell'Astigian la foga, del Foscolo o del Byron la vena, dell'anglo tragediante, dell'angelo britannico il

---

RICI, *Gaetano Zumbo e la morte*, traduzione di M. Carapezza, in «Nuove effemeridi», II, 8 (1989/IV), pp. 54-55.

foco o la fiammante daga che scioglie d'in sul becco delle penne le chine raggelate per l'orrore, o del D'Azeglio o Vittor Hugo o del Guerrazzi almen la prosa larga... *Di me, lasso!, che natura di fame, di fralezza e di baragli ha corredato, v'appagate*<sup>104</sup>?

Bisogna ovviamente diffidare delle proemiali dichiarazioni di incapacità e modestia stilistiche, specialmente quando, in un testo in prosa, lo scrittore le espone in versi. Scandito dalle rimarcate citazioni dei *Disastri della guerra* di Goya<sup>105</sup>, il settimo capitolo del *Sorriso* è un altissimo prodotto di esibita orficeria metrica e retorica: una prosa lungamente lavorata in cui la «classica misura» dell'endecasillabo non solo diventa «la struttura formale, il tratto distintivo» e «l'asse portante del testo», ma costituisce simultaneamente lo strumento attraverso cui lo scrittore ostenta come assoluta finzione letteraria ciò che sta descrivendo, in un ricercato e raggiunto «effetto di dissonanza tra forma e contenuto»<sup>106</sup> che dipende proprio dalla pertinace versificazione per nulla dissimulata nelle pagine di questo capitolo:

Tuttavolta: in prima stazione si contempla folla di morti antichi imbalsamati all'aria sparsa, monaci e civili da fresche tombe e catacombe sorti all'insulto di soli meridiani, lune, piogge, rugiade mattutine, e uno ride e uno piange e l'altro urla, ne'sfilacciati albagi, muffi damaschi e sete svaporate; di qua, gruzzolo informe d'ossa càscie crozze femori e vambraccia, di là, robe imbarazzi coffe cafisi botti barilotti e damigiane; e qua e là cinísa, bragia e tizzi, esauste vampate di buffette scranne stipi paglioni vangeli e cartepcore [...].

---

<sup>104</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., pp. 103-105.

<sup>105</sup> Sono frequenti, nel terzo e nel settimo capitolo del *Sorriso*, *ekphraseis* e citazioni didascaliche delle incisioni goyesche; sull'argomento cfr. V. PASCALE, *Lo sguardo e la storia: «Il sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, Vecchiarelli, Roma 2006, pp. 83-102; e R. GALVAGNO, «*Il sorriso dell'ignoto marinaio*» e l'ordine della scrittura, in *Studi in onore di Nicolò Mineo*, «Siculatorum Gymnasium» n. s., LVIII-LXI, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, 2005-2008, t. II, pp. 823-28.

<sup>106</sup> A. FINZI e M. FINZI, *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo*, in «Linguistica e Letteratura», III, 2 (1978), pp. 130-31.

Seconda stazione è il piano Abate.

A la fontana del perenne canto di sette bocche fresche d'acqua chiara persin gli scocchi volsero la testa, e i muli schifiltosi per natura, i servi e le persone: spesso fetore immondo di carogne pregne a galla nella vasca, macelleria di quarti, ventri, polmoni, e di corami sparsi sui pantani e rigagnoli d'intorno, non sai se di vaccina, becchi, porci, cani o cristiani; lo stesso al lavatoio un po' più sotto, fra mezzo a ruote, palle, rocchi bianchi di rustico calcàre; e dal mulino in alto, dal castel Turio e della Trinità s'alzavano colonne di fumo grasso e oscuro che in alto si rompevano a formare nell'aria ferma di giugno e meriggiane vortici neri, baffi e scie, neri come i nugoli di corvi quatti sopra i fichi, i muri e le sipàle, o arraggiati in cielo a volteggiare<sup>107</sup>.

Che la versificazione sia un segnale dell'inevitabile mistificazione della scrittura letteraria, viene confermato indirettamente dai brani estrapolati dalle *Notarelle d'uno dei mille* di Giuseppe Cesare Abba per l'appendice seconda del secondo capitolo. Intanto è sintomatica la scelta dello stesso Abba. Il narratore della spedizione garibaldina in Sicilia appare a Consolo letteratissimo, fino alla falsità: per lo scrittore siciliano, queste *Notarelle* non sono «il frutto di una narrazione immediata» o realistica, ma il risultato di «parecchie riscritture e meditazioni»; sono «un documento letterario», e «quindi falso», esibito proprio al centro del *Sorriso* «per far vedere la letterarietà e [...] la finzione letteraria che nasce da quei fatti [...] drammatici e terribili»<sup>108</sup>. La *falsificazione* di Abba è misurata metricamente dalle scelte ritmiche, dentro le quali Consolo seleziona esclusivamente quelle endecasillabiche:

---

<sup>107</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., pp. 105-106. Solo nei due passi qui citati si contano almeno trenta endecasillabi.

<sup>108</sup> *A colloquio con Vincenzo Consolo* cit., p. 35. Cfr. P. RUFFILLI, introduzione a G. C. ABBA, *Da Quarto al Volturmo. Notarelle di uno dei Mille*, Garzanti, Milano 1991, pp. XI-XVIII.

### Capitolo terzo

Consolo manifesta certamente una spiccata predilezione per l'endecasillabo; tale gusto non appare estraneo neppure alla scelta delle citazioni. Nella «appendice seconda» vengono riportati diversi passi delle «Noterelle di uno dei Mille» [...]. Colpisce subito il fatto che nella prima pagina su cinque inizi di paragrafo quattro sono endecasillabi, di cui due accoppiati. Un riscontro sull'originale mostra che vi è stata una selezione e a questo punto non meraviglia più che, per esempio, sia stata omessa un'elegante e palese coppia di novenari: *Stamane suonava la diana, / e Bixio già in sella veniva.../* ma non sia sfuggita, e sia stata quindi riportata, la meno evidente coppia di endecasillabi: *La pianura fu presto attraversata, / la prima linea dei nemici rotta.../*<sup>109</sup>.

Ma come affiora manifestamente la mistificazione della scrittura letteraria sulle pagine del *Sorriso*? Conviene curiosare tra gli interstizi di una pagina del quinto capitolo del libro, intitolato «Il Vespero». Fin dall'*incipit*, Consolo regola l'obiettivo della narrazione per mettere a fuoco, sulla carta topografica del romanzo, il lavoro logorante e la drammatica realtà contadina in cui «Giuseppe Sirna Papa, nato ad Alcàra, di anni ventisei, bracciale, figlio di Giuseppe, marito a Serafina...» ha dimenticato «d'essere un uomo»:

In Alcàra Li Fusi li 16 maggio 1860.

Era al Sollazzo Verde del barone Manca Peppe Sirna. Tagliato dentro. Dall'alba dava forte con la sua sciamarra, un colpo dietro l'altro, rantolando, hah hah, su quella crosta dura di petraia [...]. Piegato in due. Zuppa la camicia e il gilè, il fazzoletto al collo, con quel sole di maggio che ancora gli mordeva sulle spalle. E dava, con furia e passione, legato alla speranza che que' quattro tumuli di terra forse presto, domani, chi lo sa... E non pensava ad altro. Ch'a questa idea antica, familiare, per cui scivolava nell'assopimento, nell'oblio di sé nella fatica. E non sapeva più d'essere un uomo [...]. E non sapeva del luogo, dell'ora e la stagione. Solo lo stride-

---

<sup>109</sup> A. FINZI e M. FINZI, *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo* cit., p. 130.

re della zappa sulla terra e le pietre, e lui incantato, appresso, hah hah, come asino cieco dietro al cigolar di secchia della sènia<sup>110</sup>.

Il primo capoverso del capitolo, scandito dall'evidente andamento anaforico del polisindeto, è ingegnosamente inscritto nell'epanadiplosi di un'interiezione che, se da una parte cerca (o finge?) di riprodurre realisticamente sulla carta il suono della «fatica» del contadino che lavora la terra con la speranza che un giorno diventi sua, dall'altra introduce una pagina completamente artificiale, interamente finta, in cui la scrittura smentisce qualsiasi corrispondenza con la realtà, perché trova nella letterarietà, e nelle allusioni figurative, l'unica sua giustificazione:

Ma gli cadde d'un tratto la zappa dalle mani, si piegò sulle ginocchia, e con la mano fievole scivolò bocconi sulla terra [...], e vomitò. [...] S'alzò a sedere, s'abbracciò le gambe e abbandonò la testa sopra le ginocchia.

Ed ecco che, *stando così immoto a sedere, sentì arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano; e dopo qualche momento, sentì anche l'eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. Di lì a poco sente un altro scampanio vicino, anche quello a festa; poi un altro.* Corre per l'aure vespertine l'umil saluto, dalle campagne del paese, la Matrice l'Annunziata San Michele, su per le balze i pizzi le montagne, rotola giù di clivo in clivo dentro i valloni, s'espande torno la campagna piana, gli orti i prati le messi i boschi le terre gerbide, vibrando per l'aer terso, cremisi lucente; rispondono le campane delle chiese di campagna, dell'Eremo, il Rogato. A festa. Per l'Ascensione di domani, diciassette maggio. I miseri villani, tirando giù la coppola, scovrono il capo, curvan la fronte nobili e campieri. Lenta melodia di flauti, basso mormorar di marranzati, allegro tintinnar di ciancanelle passa invisibil tra la terra e il cielo: si scioglie come grumo di miele, gruppo di seta la pena del travaglio, e sospirioso pensar, languore dentro il petto che vortica e preme a far sgorgare lacrime. Tutto è fermo, sospeso in un'attesa: le barche al mare di cerchi raggi spore di giallo e aran-

---

<sup>110</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 85.

cio, la barca con le pecore bianche in mite declinare fino alle teste pendule sul pelo delle acque, il remator pensoso, la calda madre avvinta al nutrichello stupefatto. Oppure: uomini capochini in brache di cartone, donne dentro pieghe di legno delle lunghe gonne, animali tridenti obliqui piantati sul terreno, sporte con patate e cavoli, carriole, badili, zapponi.

Quello abbandonato sopra le zolle di Sollazzo Verde aveva il manico lordo di vomito. Peppe lo prese, lo sfregò contro la terra e poi su troffe secche di gramigna. «A Santa Marecùma...» gli balenò d'un tratto nella mente.

– A Santa Marecùma, porco lio! – disse scuotendosi di colpo. E svelto, tosto, deciso, come più convinto, completamente arreso a qualcosa che credeva giusta ma in cui fino a poco prima s'affacciava il dubbio, si versò nelle mani e si spruzzò in faccia l'ultima acqua fresca della bòmbole; raccolse la truscia, la falce e lo zappone, e saltellò a precipizio giù per il viòlo<sup>111</sup>.

Peppe Sirna parteciperà alla rivolta contadina di Alcàra, e sarà fucilato. Fra i documenti esibiti in appendice all'ultimo capitolo del libro compare il suo autentico certificato di morte<sup>112</sup>, senza dubbio meno "letterario" della "voce" del contadino trascritta da «MICHELI FANU» sul muro del carcere sotterraneo «a forma precisa d'una chiocciola»:

CERCAI LO BARONE / PADRONE DI SOLLAZZO / MA SPARVE IN QUALCHE TANA / FIGLIO DI BUTTANA / VINDITTA PARIMENTI / VIVA LA LIBERTÀ / CHI MORE MORE / CIVILI PROPRIETARI SEMPRE ISTISSI / LADRI DI PASSO / FERRE SENZA DIO E SENZA CORE / SOLO MI PARE FORTE LASCIARE SERAFINA / CHE POI NON TEMO NO / MORTE O GALERA<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 85-87.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 130. Contano in questa scritta, e risultano con evidenza, le forme auliche («FERE» e «CORE»), la citazione verghiana dall'*incipit* di *Libertà* («VIVA LA LIBERTÀ») e i catenacci delle rime («TANA»-«BUTTANA»; «CORE»-«MORE») che, a loro volta, ritagliano e definiscono un epigramma ad effetto («SPARVE IN QUALCHE TANA / FIGLIO DI BUTTANA»).

Ma torniamo al «Vespero». A pagina ottantasei, lo scrittore segnala con il corsivo una lunga citazione dai *Promessi sposi* estrapolata dal capitolo – il ventunesimo – in cui la narrazione si sofferma sul catartico e premonitorio «scampanare a festa lontano» udito dal tormentato Innominato prima dell'imminente conversione<sup>114</sup>. Con l'orecchio sempre teso alla partitura della prosa manzoniana, Consolo aggancia alla citazione una de-scrizione nel senso etimologico del termine: una *scrittura a partire da*, una riscrittura accuratamente intarsiata che, scivolando dalle puntuali citazioni dell'*Ave Maria* di Carducci<sup>115</sup>, si espande nelle *ekphraseis* manifestamente giustapposte di due

---

<sup>114</sup> Cfr. A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. XXI, p. 409: «Ed ecco, appunto sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata, ecco che, *stando così immoto a sedere, sentì arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano; e dopo qualche momento, sentì anche l'eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. Di là a poco sente un altro scampanò più vicino, anche quello a festa; poi un altro.* – Che allegria c'è? cos'hanno di bello tutti costoro? – Saltò fuori da quel covile di pruni; e vestitosi a mezzo, corse a aprire una finestra, e guardò»; il corsivo è mio.

<sup>115</sup> La riscrittura di Consolo si adagia sui versi 101-24 dell'ode saffica intitolata *La chiesa di Polenta*, edita per la prima volta in rivista nel 1897 e poi inserita in *Rime e ritmi* [1899], l'ultima raccolta pubblicata dal poeta che, nel 1906, sarà consacrato dal premio Nobel come «vate» della nuova Italia umbertina: cfr. *Opere scelte di Giosue Carducci*, vol. I: *Poesie*, a cura di M. Saccenti, Utet, Torino 1993, pp. 994-95: «Salve, affacciata al tuo balcon di poggi / tra Bertinoro alta ridente e il dolce / pian cui sovrasta fino al mar Cesena / donna di prodi, // salve, chiesetta del mio canto! A questa madre vegliarda, o tu rinnovellata / itala gente da le molte vite, / rendi la voce // de la preghiera: la campana squilli / ammonitrice: il campanil risorto / canti di clivo in clivo a la campagna / Ave Maria. // Ave Maria! Quando su l'aure corre / l'umil saluto, i piccioli mortali / scovrono il capo, curvano la fronte / Dante ed Aroldo. // Una di flauti lenta melodia / passa invisibil fra la terra e il cielo: / spiriti forse che furon, che sono / e che saranno? // Un oblio lene de la faticosa / vita, un pensoso sospirar quïete, // una soave volontà di pianto / l'anima invade». Non è un caso che, nel *Sorriso*, Consolo abbia scelto di citare una delle odi più civili, patriottiche e stilisticamente sorvegliate che Carducci avesse mai scritto. *La chiesa di Polenta* non è solo la disarmante celebrazione della storia

celebri dipinti raffiguranti l'atto della preghiera alla Vergine<sup>116</sup>, per poi rientrare e modellarsi nuovamente sullo schema descrittivo di Manzoni<sup>117</sup>. Consolo costruisce la sua pagina come un refe intrecciato di fibre differenti: è evidente che, per l'autore del *Sorriso*, scrivere «su altre scritture» non si risol-

---

d'Italia nella sua totalità, ma l'esercizio letterario di un poeta che, come sostenitore di Crispi e della sua politica "forte", è ormai diventato il cantore ufficiale della nuova e reazionaria classe dirigente. Che sia, la riscrittura di Consolo, la consapevole mistificazione di un'altra mistificazione? Sembra di sì.

<sup>116</sup> Le due *ekphraseis* si riferiscono rispettivamente all'*Ave Maria a trasbordo* [1882 e 1886] di Giovanni Segantini e all'*Angelus* [1857] di Jean-François Millet.

<sup>117</sup> Cfr. A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. XXI, p. 409: «*Le montagne eran mezzelate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola cenerognola; ma, al chiarore che pure andava a poco a poco crescendo, si distingueva, nella strada in fondo alla valle, gente che passava, altra che usciva dalle case, e s'avviava, tutti dalla stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste, e con un'alacrità straordinaria*», con V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 87: «*Le montagne erano nette nella massa di cupo cilestro contro il cielo mondo, viola di parasvece. Vi si distinguevano ancora le costole sanguigne delle rocche [...]. E si distinguevano i viòli serpeggianti, i passi, le trazzè-re. E i villani a gruppi, con gli asini, le capre, pastori e bracciali che tornavano dai feudi lontani [...]. Scendevano festosi, convergevano al basso, verso la conca ascosa di Santa Marcùma*»; il corsivo è mio. Sull'interpretazione della citazione manzoniana e sulla riscrittura carducciana, cfr. rispettivamente A. M. MORACE, *Sinopie manzoniane* cit., pp. 216-17, e V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, a cura di G. Tesio, Einaudi scuola, Torino 1995, pp. 87-88 (in particolare, le note 8 e 13 del commento). Secondo Morace, la citazione manzoniana andrebbe entusiasticamente interpretata alla luce della "conversione" politica di Peppe Sirna alla lotta di classe, «una svolta subitanea, come il compiersi necessitato di un atto di natura, innescato da un suono di campane che è quello udito, all'alba della redenzione, dall'Innominato e che, nel *Sorriso*, diviene citazione diretta, evidenziata dal corsivo, per un volgersi che non è alla Provvidenza ma alle ragioni della Storia». Per Giovanni Tesio (ignorando la citazione manzoniana, il critico prende in considerazione solamente il sottotesto di Carducci e le due *ekphraseis*), «tanta profusione di letterarietà» sembra giocare «a contrasto» con «il correlativo oggettivo» del manico «lordo di vomito»: attraverso la «raffinata finzione poetica» e le oleografiche descrizioni da «presepe di legno», Consolo renderebbe ancora più drammatica «la dura realtà contadina del bracciante» che invece sta «lì a patire veramente il lavoro della terra».

ve nel seguire un itinerario lineare da un testo di partenza, sul quale si è lavorato, a un altro d'arrivo. I percorsi del narratore siciliano sono più complicati, perché si muovono lungo linee di frattura. Correndo «su una linea dritta», le sue *riscritture* sembrano uscire «da un ghirigoro per entrare in un altro»<sup>118</sup>, aprendo spazi di spessore, a più dimensioni. Se non v'è dubbio che la «retorica della citazione» sia «una delle caratteristiche principali» della scrittura dell'autore siciliano, è riduttivo considerare e analizzare questo procedimento semplicemente come una gelida «enciclopedia di tutte le forme possibili di riuso e di inglobamento del patrimonio letterario»<sup>119</sup>. È stato scritto che Consolo «ci pone costantemente di fronte a una poetica intensamente iperletteraria, un ricco mosaico di intertestualità» fatto di «tessere» antiche e moderne che, oltre a mostrare «il modo in cui si forgia» la sua scrittura («testi dentro i testi, siano essi citazioni poetiche di scrittori canonici o citazioni dirette da oscuri testi archeologici»), avrebbero – in qualche caso – anche la finalità di «introdurre», tra le pagine del romanzo, «la pluridiscorsività, la varietà delle lingue di un'epoca»<sup>120</sup>, tanto da rendere *Il sorriso* «a complex

---

<sup>118</sup> V. BRANCATI, *Diario romano*, a cura di S. De Feo e G. A. Cibotto, in *Opere complete di Vitaliano Brancati*, Bompiani, Milano 1961, vol. VI, p. 385: «Perché il barocchismo è alle radici del vero gusto di tutti i siciliani (e vedo che anche Vittorini comincia a praticarlo da maestro). Borgese in letteratura avrebbe potuto sperimentarlo meglio degli altri, lasciandoci grandi modelli. Il suo torto fu di non abbandonarglisi completamente, di non seguire a pieno le leggi della tortuosità e dell'abbondanza, e nello stesso tempo di non dare precisione epigrammatica a quei brevi passaggi in cui il barocco, uscendo da un ghirigoro per entrare in un altro, corre su una linea dritta».

<sup>119</sup> A. SCUDERI, *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*, introduzione di C. Guerrera, Il Lunario, Enna 1997, pp. 82-84.

<sup>120</sup> D. O' CONNELL, *Consolo narratore e scrittore "palincestuoso"*, in «Quaderns d'Italià», 13 (2008), pp. 161-68. Nel primo paragrafo dell'articolo, O' Connell si sofferma in particolare sulla lunga citazione evidenziata in corsivo nel primo capitolo del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, estrapolata da una «relazione inviata il 29 gennaio 1807 al Soratti, Soprintendente generale alle antichità», da Saverio Landolina, l'archeologo siciliano che, il 7 gennaio del

polyphonic novel»<sup>121</sup>. Tuttavia, sembra che il significato del sistema citazionistico, nel libro di Consolo, si possa legittimamente rintracciare innanzitutto nella ritualità dell'atto, nell'insistenza del suo ripetersi.

Portando alle estreme conseguenze un'intuizione letteraria di Galileo<sup>122</sup>, Severo Sarduy ha scritto:

L'intarsio: *citazione*, giustapposizione di strutture diverse, di venature differenziate, gioco su contorni precisi, senza rilievi: mimesis barocca. Ciò che appare nell'intarsio, con l'addizione di segmenti di grana differente [...], è l'artificio verniciato del dipinto in prospettiva; fingendo di denotare un'altra figura, l'intarsio espone la sua specifica organizzazione convenzionale della rappresentazione. La stes-

---

1804, scoprì a Siracusa la meravigliosa *Venere Anadiomene*: cfr. G. AGNELLO, *Le antichità di Tindari nel carteggio inedito di Saverio e Mario Landolina*, in «Archivio storico siciliano» s. III, XX (1970), pp. 218-19.

<sup>121</sup> ID., 'And he a face still forming': *Genesis, Gestation and Variation in Vincenzo Consolo's «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, in «Italian Studies», LXIII, 1 (2008), p. 134.

<sup>122</sup> Cfr. G. GALILEI, *Considerazioni sul Tasso* cit., pp. 493-94: «Uno tra gli altri difetti è molto familiare al Tasso, nato da una grande strettezza di vena e povertà e povertà di concetti; ed è, che mancandogli ben spesso la materia, è costretto andar rappezzando insieme concetti spezzati e senza dipendenza e connessione tra loro, onde la sua narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata, che colorita a olio: perché, essendo le tarsie un accozzamento di legnetti diversi di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente che non restino i lor confini taglienti e dalla diversità de' colori crudamente distinti, rendono per necessità le lor figure secche, crude, senza tondezza e rilievo; dove che nel colorito a olio, sfumandosi dolcemente i confini, si passa senza crudezza dall'una all'altra tinta, onde la pittura riesce morbida, tonda e con forza e con rilievo. Sfuma e tondeggia l'Ariosto, e come quelli che è abbondantissimo di parole, frasi, locuzioni e concetti; rottamente, seccamente e crudamente conduce le sue opere il Tasso, per la povertà di tutti i requisiti al ben operare. Andiamo adunque esaminando con qualche riscontro particolare questa verità: e questo andare empirando, per brevità di parole, le stanze di concetti che non hanno una necessaria continuazione con le cose dette e da dirsi, l'addomanderemo *intarsiare*».

sa cosa vale per il linguaggio barocco: ritorno su se stesso, evidenziazione del suo specifico riflesso, messa in scena del suo macchinario<sup>123</sup>.

*Il sorriso dell'ignoto marinaio* è dichiaratamente un'«addizione» ingegnosamente costruita di «venature differenziate». Occupando nel testo lo spazio in cui si rivela materialmente l'essenza della scrittura letteraria, le citazioni rappresentano, per Consolo, l'espedito retorico volto «alla segnalazione del diverso, della formula, del già detto, con l'intento di farlo apparire e sottolinearlo come tale»; il procedimento privilegiato dallo scrittore per denunciare la letteratura e il linguaggio letterario come finzione, come un «sistema di simulazione secondario»<sup>124</sup> che, definendosi esclusivamente in rapporto alla tradizione, non può che affiorare sulla pagina come «infinita derivanza», «copia continua» o «impunito furto». Nel romanzo, le citazioni non si limitano a suggerire al lettore «la controfaccia o l'eco d'altri scritti»<sup>125</sup>, ma fanno palinsesto, segnalano una profondità mentre si verticalizzano in «citazioni di citazioni», diventando così vero e proprio «incrocio di due scritti» reiteratamente esibito sulla pagina affinché venga smascherato<sup>126</sup>. L'immagine della chiocciola, nel *Sorriso*, è la traduzione figurativa di questa meditata scelta stilistica. Ed è anche la metafora visualizzata di una scrittura labirintica che, in quanto «artificio», si alimenta di memoria letteraria mentre celebra manife-

---

<sup>123</sup> S. SARDUY, *Barroco* [*Barroco*, 1975], traduzione di L. Magnani, introduzione di F. Papi, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 45-46.

<sup>124</sup> A. JACOMUZZI, *La citazione come procedimento letterario*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, L'Arciere, Cuneo 1984, pp. 12-13.

<sup>125</sup> V. CONSOLO, *Retablo* cit., p. 110.

<sup>126</sup> Le citazioni di seconda mano sono tantissime nel *Sorriso*, e quasi sempre evidenziate dal corsivo. Per quelle che non saranno messe in evidenza in questa sede, si rinvia alle note della già citata edizione critico-genetica del romanzo curata da N. Messina.

stamente, per allusioni, sottintesi, ed esibite citazioni, «la messa in scena del suo macchinario»:

l'intarsio metaforizza la metafora stessa: gesto al quadrato ove si iscrivono tutte le connotazioni del barocco [...] <sup>127</sup>

Lo smascheramento della citazione, nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, ha valore ideologico. Ed è qui che risiede la specificità del gioco citazionistico, al di là della retorica testuale. Consideriamo due citazioni giustapposte nel sesto capitolo del romanzo. Nella speranza che presto «i figli dei popolani [...] la storia loro, la storia, la scriveran da sé», il barone Mandralisca vorrebbe persuadere l'amico procuratore Interdonato ad assolvere i colpevoli ancora superstiti dell'eccidio di Alcàra. E, sul «riurto», riflette e si sofferma, scrivendo:

E mi sia concesso qui di riportare questa riflessione del Pagano:

«Così se tu, mortale, distendi la tua mano e la tua forza di là del confine che ti segnò natura, se occupi dei prodotti della terra tanto che ne siano offesi gli altri esseri tuoi simili, e manchi loro la sussistenza, tu proverai il riurto loro; il tuo delitto è l'invasione, il violamento dell'ordine; la tua pena è la distruzione». Pensiero che il Pisacane riprende e a cui soggiunge: «Il frutto del proprio lavoro garantito; tutt'altra proprietà non solo abolita, ma dalle leggi fulminata come il furto, dovrà essere la chiave del nuovo edificio sociale. È ormai tempo di porre ad esecuzione la solenne sentenza che la Natura ha pronunciato per bocca di Mario Pagano: la distruzione di chi usurpa» <sup>128</sup>.

Siamo di nuovo al palinsesto, alla scrittura *dentro* un'altra scrittura. Lo rivelano due fogli di un manoscritto autografo <sup>129</sup> del romanzo: Mandralisca ci-

---

<sup>127</sup> S. SARDUY, *Barroco* cit., p. 46.

<sup>128</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 101.

<sup>129</sup> Cfr. N. MESSINA, *Per un'edizione critico-genetica* [...] cit., p. 372 e pp. 561-63.

ta Mario Pagano, ma la citazione settecentesca arriva sulla pagina del *Sorriso* attraverso una ripetizione di seconda mano che, passando per la penna e l'inchiostro di Carlo Pisacane<sup>130</sup>, scorre, in tal modo, da una rivoluzione all'altra, dal Settecento all'Ottocento. Seguendo il modello ben teorizzato da Torquato Accetto nel Seicento, e riproposto da Giorgio Manganelli nel Novecento, proviamo ad affondare indiscretamente la nostra lettura nelle «cicatrici» di questa giustapposizione citazionistica, nei «silenzi attivi»; nelle cancellature e nelle retoriche «reticenze» di questa porzione di testo. Se è vero che «la letteratura è una misteriosa, emblematica epifania di parole, che agiscono anche dove tacciono», le citazioni non contano solo in presenza, ma anche, e soprattutto, «nella preziosa forma dell'assenza»<sup>131</sup>. Dalla *Rivoluzione*

---

<sup>130</sup> Cfr. C. PISACANE, *La rivoluzione* [1860], saggio introduttivo di F. Della Peruta, Einaudi, Torino 1976, p. 100.

<sup>131</sup> Cfr. T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta* [1641], a cura di S. S. Nigro, Einaudi, Torino 1997, pp. 5-7: «Ha un anno ch'era questo trattato tre volte più di quanto ora si vede, e ciò è noto a molti; e s'io avessi voluto più differire il darlo alla stampa, sarebbe stata via di ridurlo in nulla, per le continue ferite da distruggerlo più ch'emendarlo. Si conosceranno le cicatrici da ogni buon giudizio, e sarò scusato nel far uscir il mio libro in questo modo, quasi esangue, perché lo scriver della dissimulazione ha ricercato ch'io dissimulassi»; G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo* [1977], Adelphi, Milano 2002, p. 63: «Un discorso è fatto in primo luogo di silenzi. E in questo silenzio ci consentiremo di penetrare»; ID., *Presentazione*, in T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, edizione critica a cura di S. S. Nigro, Costa & Nolan, Genova 1983, p. 17; e, in questa stessa edizione, S. S. NIGRO, *Introduzione. Scriptor necans*, pp. 25-26: «La *Dissimulazione onesta* è libro parziale: frammento-feticcio, fra l'altro attraversato da uno staccato di citazioni anch'esse spesso laconicamente "mozzate", che con il suo minimo testuale da *cancellazione* lascia percepire il completamento. [...] Difatti nella *Dissimulazione onesta* il testo "assente" parla attraverso l'obliquità delle citazioni; attraverso i giochi ritmici e la semantizzazione delle figure foniche, le cui suggestioni si "visualizzano" imponendo una lettura non più esclusivamente monodroma, e unicursale: fino allo scorrimento trasversale dei finalini dei capitoli. Riaffiora così, come reticolo di cicatrici, una trama di risentimenti e insofferenze e proteste e incauti "precipizi": Accetto si umilia, tuttavia riscattandosi negli accenti del peonio e armandosi di frusta anapestica; deca-

di Pisacane, Consolo estrapola furbescamente i due margini enunciativi che chiudono il discorso sul quale si fonda, *dissimulatamente* potremmo dire, tutta l'ideologia del suo romanzo:

Così se tu, mortale, distendi la tua mano e la tua forza di là del confine che ti segnò natura, se occupi dei prodotti della terra tanto che ne siano offesi gli altri tuoi simili, e manchi loro la sussistenza, tu proverai il riuoto loro; il tuo delitto è l'invasione, il violamento dell'ordine; la tua pena è la tua *distruzione*.

Così i fatti, la ragione, l'autorità d'accordo protestano e dichiarano il diritto di proprietà la causa de' mali, alla cui piena indarno la società oppone argini e serragli. Egli è cosa mostruosa scorgere la proprietà del frutto dei propri lavori, non solo non protetta dalle leggi, ma annullata, manomessa, in vantaggio dell'usurpazione dichiarata proprietà sacra ed inviolabile. Si garantisce la proprietà, e piuttosto che violarla si lasciano migliaia d'infelici perire nella miseria; ma non proteggono le leggi il frutto de' lavori d'un operaio, i sudori di un contadino, contro l'usura e l'avidità dei capitalisti e dei proprietari. È dichiarato assassino colui che uccide per rapire un pane necessario alla sua esistenza; uomo onesto chi, divorando il vitto sufficiente a dieci famiglie, lascia che queste perissero d'inedia. E ciò avviene in nome della giustizia, prova evidente che essa altro non è che una parola il cui significato cangia al cangiar dei rapporti sociali: quello che oggi dicesi giusto, i posteri lo vedranno con l'orrore medesimo che noi riguardiamo il diritto di vita e di morte che accordavasi al padrone sugli schiavi. *Il frutto del proprio lavoro garantito*; tutt'altra proprietà non solo abolita, ma dalle leggi fulminata come il furto, dovrà essere la chiave del nuovo edificio sociale. È ormai tempo di porre ad esecuzione la solenne sentenza che la Natura ha pronunciato per la bocca di Mario Pagano: *la distruzione di chi usurpa*<sup>132</sup>.

---

pita e decauda citazioni facili che significano per ciò che in esse è stato tagliato; si smentisce o si esalta o si dà forza nella controvoce che *stride* lungo la china della lettura trasversale dei finalini; si ampura per darsi intero. E il manuale, che si definisce della prudenza, si trasforma in imprudenza impraticabilmente praticata».

<sup>132</sup> C. PISACANE, *La rivoluzione* cit., p. 100.

Se «giustizia» è «una parola il cui significato cangia al cangiar dei rapporti sociali», «mostruosa» è, per Pisacane, la «proprietà» usurpata del lavoro. Altrettanto «mostruosa» è, nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, la «proprietà» come «divoratrice lumaca che sempre s'è aggirata strisciando per il mondo»:

Per distruggere questa i contadini d'Alcàra si son mossi; e per una causa vera, concreta, corporale: la terra: punto profondo, ònfalo, tomba e rigenerazione, morte e vita, inverno e primavera, Ade e Demetra e Kore, che vien portando i dono in braccio, le spighe in fascio, il dolce melograno...<sup>133</sup>.

Mentre metaforizza il lessico della *Rivoluzione* con quello malacologico del barone Mandralisca, Consolo declina – dentro i riccioli e i ghirigori della *falsificazione* letteraria del suo romanzo – il tradimento delle reali aspettative dei contadini isolani durante la rivoluzione risorgimentale in Sicilia<sup>134</sup>, riallac-

---

<sup>133</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., p. 101.

<sup>134</sup> Cfr. V. CONSOLO, *Risorgimento and Literature: The Post-Risorgimento Novel in Sicily*, traduzione di N. Bouchard, in «Italian Culture», 21 (2003) pp. 149-63; e C. SEGRE, *Inseri storiografici e storiografia sotto accusa nel capolavoro di Vincenzo Consolo: «Il sorriso dell'ignoto marinaio*, in ID., *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Einaudi, Torino 2005, pp. 132-33: «Dobbiamo precisare a questo punto il momento e il contesto in cui Consolo ha scritto il suo romanzo storico. Siamo alla fine degli anni Sessanta, anche se il libro uscì solo nel '76. Il '68 aveva rovesciato sul mondo della cultura spunti culturali spesso suggestivi, sempre degni di riflessione. In particolare si insisteva sul fatto che la storia è scritta dalle classi dominanti e dai vincitori, e si vagheggiava (utopisticamente) una storia scritta dai vinti, nella prospettiva dei vinti. Anche nell'attività storiografica militante stava maturando il sospetto che la razionalità della storia sia una mistificazione dei vincitori, mentre i vinti la vivono come irrazionalità e alienazione [...]. È in questo quadro che la storia del Risorgimento fu contestata [...]. L'occhio si posava in particolare sulla violenza con cui le truppe piemontesi avevano soffocato le sommosse scoppiate proprio perché ci si illudeva che i liberatori avrebbero compreso, magari condiviso, le esigenze di una gente schiavizzata e sfruttata da secoli. In effetti le rivolte popolari diedero un aiuto decisivo all'impresa siciliana di Garibaldi. Ma, a unificazione avvenuta, i "piemontesi" abbracciarono la vecchia concezione padronale, reprimendo duramente i ribelli». Sull'argomento, imprescindibili sono gli studi di

ciandosi ad una ben precisa tradizione che dal *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* di Vincenzo Cuoco arriva fino a Pirandello:

Il male, che producono le idee troppo astratte di libertà, è quello di toglierla mentre la vogliono stabilire. La libertà è un bene, perché produce molti altri beni quali sono la sicurezza, l'agiata sussistenza, la popolazione, la moderazione dei tributi, l'accrescimento dell'industria e tanti altri beni sensibili; ed il popolo, perché ama tali beni, viene poi ad amare la libertà. Un uomo, il quale, senza procurare ad un popolo tali vantaggi, venisse a comandargli di amare la libertà, rassomiglierebbe l'Alcibiade di Marmontel, il quale voleva esser amato "per se stesso"<sup>135</sup>.

Che sperare da quel linguaggio che si teneva in tutt'i proclami diretti al nostro popolo? "Finalmente siete liberi"... Il popolo non sapeva ancora cosa fosse la libertà: essa è un sentimento e non un'idea; si fa provare coi fatti, non si dimostra colle parole. "Il vostro Claudio è fuggito, Messalina trema"... Era obbligato il popolo a saper la storia romana per conoscere la sua felicità? "L'uomo riacquista tutti i suoi diritti"... E quali? "Avrete un governo libero e giusto, fondato sopra i principi dell'uguaglianza; gl'impieghi non saranno il patrimonio esclusivo de' nobili e de' ricchi, ma la ricompensa de' talenti e della virtù"... Potente motivo per il popolo, il quale non si picca né di virtù né di talenti, vuole esser ben governato, e non ambisce cariche! "Un santo entusiasmo si manifesti in tutt'i luoghi, le bandiere tricolori s'innalzino, gli alberi si piantino, le municipalità, le guardie civiche si organizzino"... Qual gruppo di idee che il popolo o non intende o non cura! "I destini d'Italia debbono adempirsi". "*Scilicet id populo cordi est: ea cura quietos sollicitat animos*". "I pregiudizi, la religione, i costumi"... Piano! mio caro declamatore; finora sei stato solamente inutile, ora potresti esser anche dannoso<sup>136</sup>.

---

R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia* [1950], Laterza, Roma-Bari 1982; S. F. ROMANO, *Momenti del Risorgimento in Sicilia*, D'Anna, Messina 1952; e R. DEL CARRIA, *Proletari senza rivoluzione: storia delle classi subalterne italiane dal 1860 al 1950*, Edizioni Oriente, Milano 1966, t. I, pp. 31-56.

<sup>135</sup> V. CUOCO, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* [1806], introduzione di P. Villani, Rizzoli, Milano 2006, p. 168.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 170-71.

È indifferente che una rivoluzione abbia un emblema o un altro, ma è necessario che abbia quello che il popolo intende e vuole<sup>137</sup>.

Il problema, fissato per la prima volta dall'esule illuminista napoletano dopo l'«inevitabile e feroce sconfitta»<sup>138</sup> della Repubblica partenopea del 1799, riguarda, dunque, il rapporto e le divaricazioni tra le elitarie astrattezze degli intellettuali rivoluzionari da una parte, e i bisogni concreti delle masse contadine dall'altra. Nel romanzo *I vecchi e i giovani*, Pirandello tornerà sulla questione. E contro quel «socialismo sentimentale» che, sullo sfondo drammatico dei Fasci siciliani<sup>139</sup>, «s'inghirlanda delle magiche promesse di giustizia e d'uguaglianza»<sup>140</sup>, presterà la sua voce<sup>141</sup> al deputato repubblicano Spiridione Covazza:

Ma sapete voi che cosa vuol dire *giustizia* per i contadini e i solfaraj siciliani? Vuol dire violenza! sangue, vuol dire! vuol dire strage! Perché alla giustizia legale, alla giustizia fondata sul diritto e sulla ragione essi non hanno mai creduto, vedendola sempre a loro danno conculcata! Li conosco io, molto meglio di voi, i contadini e i solfaraj siciliani... sì, sì, purtroppo, molto meglio di voi! Voi vi illudete! Voi dite loro collettivismo? ed essi traducono: divisione delle terre, tanto io e tanto tu! Dite loro abolizione del salario? ed essi traducono: padroni tutti, fuori le borse, contiamo il denaro, e tanto io tanto tu<sup>142</sup>.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>138</sup> A. MEROLA, «Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799» di Vincenzo Cuoco, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa: *L'età moderna, le opere 1800-1860*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2007 [Einaudi, Torino 1995], vol. 9, p. 21.

<sup>139</sup> Sull'argomento, cfr. F. RENDA, *I Fasci siciliani 1892-94*, Einaudi, Torino 1977.

<sup>140</sup> L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* [1913], introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di M. Onofri, Garzanti, Milano 1993, p. 311.

<sup>141</sup> Cfr. C. SALINARI, *Lettura dei «Vecchi e i giovani»*, in *Il romanzo di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1976, pp. 95-108.

<sup>142</sup> L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* cit., p. 312.

È Vincenzo Consolo a chiudere il cerchio. Nel quarto capitolo del *Sorriso dell'ignoto marinaio*: attraverso la scrittura di un "illuminato" e rivoluzionario barone siciliano ormai amaramente consapevole di quella «distanza tutta illuministica» tra il «messaggio politico» delle classi privilegiate e la «realità di fatto» dei contadini siciliani del 1860, per i quali «giustizia» vuol dire vendetta, «vuol dire strage». E «Libertà» significa concretamente «terra»:

E cade acconcio in questo luogo riferire com'io ebbi la ventura di sentire un carcerato, al castello dei Granza Maniforti, nel paese di Sant'Agata, dire le ragioni nella parlata sua sanfratellana, lingua bellissima, romanza o mediolatina, rimasta intatta per un millennio sano, incomprendibile a me, a tutti, comeché dotati d'un moderno codice volgare. S'aggiunga ch'oltre la lingua, teniamo noi la chiave, il cifrario dell'essere, del sentire e risentire di tutta questa gente? Teniamo per sicuro il nostro codice, del nostro modo d'essere e parlare 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'eroismo come quello del condottiero Garibaldi e di tutti i suoi seguaci, il codice della poesia e della scienza, il codice della giustizia o quello d'un'utopia sublime e lontanissima... E dunque noi diciamo Rivoluzione, diciamo Libertà, Egualità, Democrazia, riempiamo d'esse parole fogli, gazzette, libri, lapidi, pandette, costituzioni, noi, che que' valori abbiamo già conquistati e posseduti, se pure li abbiam veduti anche distrutti o minacciati dal tiranno o dall'Imperatore, dall'Austria o dal Borbone. E gli altri, che mai hanno raggiunto i dritti più 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 più parte, perché devono intender quelle parole a modo nostro? Ah, tempo verrà in cui da soli conquisteranno que' valori, ed essi allora li chiameranno con parole nuove, vere per loro, e giocoforza anche per noi, vere perché i nomi saranno intieramente riempiti dalle cose [...].

Io mi dicea allora, prima de' fatti orrendi e sanguinosi ch'appena sotto comincerò a narrare [...]: è tutto giusto, è santo. Giusta la morte di Spinuzza, Bentivegna, Pisacane... Eroi, martiri d'un ideale, d'una fede nobile e ardente.

Oggi mi dico: cos'è questa fede, quest'ideale? Un'astrattezza, una distrazione, una vaghezza, un fiore incorporale, un ornamento, un ricciolo di vento... Una lu-

*L'«impostura» della scrittura*

maca. Perché a guardar sotto, sotto la lumaca intendo, c'è la terra, vera, materiale, eterna<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* cit., pp. 97-100.

## Capitolo quarto

### *Il barocco «delle conchiglie dei mari lontani»*

Qualche anno dopo aver trasformato Goya in un «*pittore barocco*»<sup>144</sup>, lo scrittore catalano Eugenio D'Ors dava alle stampe, nel 1935, «un romanzo autobiografico»:

l'avventura di un uomo che, lentamente, s'innamora di una Categoria. Egli ricorda se stesso, adolescente, in un'ora, anche se fuggitiva, di rapito piacere, e mascherato – perché è proprio in occasione di un ballo in maschera, la folle orgia del *churriguerrismo* spagnolo, che gli apparve la categoria del Barocco [...].

Accade, tuttavia, che, durante i suoi viaggi, e secondo il caso delle esperienze, il giovane incontra varie volte la Categoria, ed è attirato dal richiamo del suo segreto [...]. In ognuna di queste incursioni nei climi e nei paesi della nostalgia, il viaggiatore sfiora nuove apparizioni del Barocco ed approfitta di queste occasioni per informarsi intorno a questa singolare persona: ne apprende il nome, che gli era stato celato al tempo del carnevale churrigueresco, giunge a riconoscere anche certi legami

---

<sup>144</sup> E. D'ORS, *L'arte di Goya* [*El arte de Goya*, 1928], in ID., *L'arte di Goya seguito da Tre ore al museo del Prado e da Una nuova visita al museo del Prado* [1943], traduzione di C. E. Oppo, Bompiani, Milano 1948, pp. 9-82.

di famiglia: ed ora sa che l'idea vive nel cuore della schiera di coloro che sospirano un lontano Paradiso Perduto...<sup>145</sup>.

Nel suo «romanzo», «la più brillante difesa del barocco che forse si sia mai tentata»<sup>146</sup> scrisse Montale, D'Ors presentava la «Categoria» come una «costante storica»<sup>147</sup> e universale in contrapposizione ad un'altra costante, procedendo così, sulla scia di Wölfflin, e in polemica con Benedetto Croce<sup>148</sup>, a rendere quanto mai netta la dialettica tra il classicismo, lo stile delle «forme che pesano», e il barocco, lo stile delle «forme che volano»:

Dobbiamo parlare del *dinamismo*, la caratteristica di ogni opera artistica o intellettuale di gusto barocco, di questa vocazione di movimento, di questa *assoluzione, legittimità e canonizzazione del movimento*, che, opposta al carattere parallelo di *staticità, di calma, di reversibilità* propria al razionalismo, propria dunque a tutto quel che è classico, segna il passaggio tra ciò che deve esser detto qui a proposito di questi due *eoni*, e quel che dovrà esser segnalato relativamente allo loro rispettiva morfologia<sup>149</sup>.

Sarà la letteratura sudamericana di due grandi scrittori cubani a correggere l'impostazione "drammatica" elaborata dal critico spagnolo. Nella sintesi di terra e mare che contraddistingue il banchetto barocco descritto da José Lezama Lima nel settimo capitolo di *Paradiso*<sup>150</sup>. E, soprattutto, nella «con-

---

<sup>145</sup> ID., *Del Barocco [Du Baroque, 1935]*, a cura di L. Anceschi, SE, Milano 1999 (apparso per la prima volta nel 1945 presso Rosa e Ballo Editori, Milano), p. 11.

<sup>146</sup> E. MONTALE, *Idea del Barocco* [1945], in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 107-108.

<sup>147</sup> D'ORS, *Del Barocco* cit., p. 67.

<sup>148</sup> Cfr. L. ANCESCHI, *Rapporto sull'idea del Barocco* [1945], in E. D'ORS, *Del Barocco* cit., pp. 149-74.

<sup>149</sup> D'ORS, *Del Barocco* cit., p. 86.

<sup>150</sup> Cfr. J. LEZAMA LIMA, *Paradiso* [Paradiso, 1966], a cura di G. Felici, Einaudi, Torino 1995, pp. 201-206; e S. S. Nigro, *Paradiso*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, To-

chiglia» contemplata da Esteban nelle pagine centrali del romanzo *Il Secolo dei Lumi* di Alejo Carpentier:

Disteso sopra una sabbia tanto sottile che il minimo insetto vi stampava l'orma del suo passaggio, Esteban, nudo, solo nel mondo, contemplava le nubi luminose, immobili, così lente a cambiare forma che un giorno intero, a volte, non bastava a scomporre un arco di trionfo o una testa di profeta. Felicità completa senza luogo e senza tempo. *Te Deum...* Oppure, appoggiato il mento nella freschezza di una foglia di uvaria, si inabissava nella contemplazione di una conchiglia a buccina, una sola, eretta come un monumento, che gli nascondeva l'orizzonte all'altezza delle ciglia. *La conchiglia era il Mediatore fra tutto quello che è evanescente, che scorre, che è fluido senza legge né misura, e la terra delle cristallizzazioni, delle strutture e delle stratificazioni, dove tutto è tangibile e ponderabile.* Dal mare, obbediente a cicli lunari, cangiante, placido o furente, tumultuoso o disteso, per sempre estraneo al modulo, al teorema e alla equazione, sorgevano quegli stupendi gusci, simboli nel loro misterioso cifrario e nelle loro proporzioni di tutto quello che precisamente mancava all'acqua madre: saldezza di sviluppi lineari, volute obbedienti a determinate leggi, architetture coniche di una precisione meravigliosa, equilibri di volumi, arabeschi tangibili che lasciavano intuire tutti i barocchismi in divenire. Contemplando una conchiglia, una sola, Esteban pensava alla presenza della Spirale, per millenni e millenni posta quotidianamente davanti agli occhi di popoli pescatori, ancora incapaci di intenderla e neppure di concepire la realtà della sua presenza. Meditava [...], stupefatto dinanzi a quella Scienza delle Forme, dispiegata per così gran tempo di fronte a una umanità ancora senza occhi per pensarla [...] Guardare una conchiglia. Una sola. *Te Deum*<sup>151</sup>.

---

rino 2002, vol. II: *Le forme*, pp. 687-93. La prima traduzione italiana di *Paradiso* è di A. Storchi e V. Riva, Il Saggiatore, Milano 1971.

<sup>151</sup> A. CARPENTIER, *Il Secolo dei Lumi* [*El Siglo de las Luces*, 1962], traduzione di M. Vasta Dazzi, Longanesi & C., Milano 1964, pp. 230-31; il corsivo è mio. Tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione. Il romanzo è stato successivamente tradotto da Angelo Morino per Sellerio («Il castello», 1999; «La memoria», 2001).

Alla «conchiglia», a questo simbolo di «tutti i barocchismi in divenire», a questa “costruzione” paragonabile «soltanto a creazioni gotiche»<sup>152</sup>, Carpentier dedica pagine intere nel suo romanzo: fino a dare emblematica consistenza spiraliforme al barocco come *unione* fossilizzata dell’instinto movimento che dal «mare» si struttura dentro «la saldezza» della «terra».

Con lo stesso movimento, si aprono ben quattro capitoli del *Sorriso dell’ignoto marinaio*:

Viaggio in mare di Enrico Pirajno barone di Mandralisca da Lipari a Cefalù [...].

E ora si scorgeva la grande isola. I fani sulle torri della costa erano rossi e verdi, vacillavano e languivano, riapparivano vivaci. Il bastimento aveva smesso di rullare man mano che s’inoltrava dentro il golfo<sup>153</sup>.

Il *San Cristoforo* entrava dentro il porto mentre che ne uscivano le barche, caicchi e gozzi, coi pescatori ai remi alle corde [...], trafficanti, con voci e urla e con richiami, dentro la barca, tra barca e barca, tra barca e la banchina, affollata di vecchi, di donne e di bambini, urlanti parimenti e agitati [...]<sup>154</sup>.

Scendeva tutta la gente a la marina [...]. E i pescatori furono i primi [...] ad avvistare l’arrivo del postale. Grande e bianco, col fumo della ciminiera e con le ruote a pala che giravano scroscianti. Oltrepassò la foce del Furiano e quella dell’Inganno,

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 223-24: «Erano vivi steli di madrepora, la ciotola picchettata dalla sonorità cristallina delle porcellane, la snellezza di cattedrale di certe conchiglie che, per i loro pinnacoli e le guglie parevano paragonabili soltanto a creazioni gotiche; era l’increspatura del murice cosparsa di lustrini di roccia, la spirale pitagorica del fuso, la finzione di molte chioccioline che sotto la povera apparenza del gesso nascondevano nel profondo l’illuminazione di un palazzo dorato. Il riccio ergeva i suoi dardi violacei, l’ostrica pavida si chiudeva, la stella marina si rattappava dinanzi al passo umano, mentre le spugne, aggrappate a qualche roccia sommersa, si dondolavano in un movimentato gioco di riflessi».

<sup>153</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell’ignoto marinaio* cit., capitolo primo, p. 3.

<sup>154</sup> *Ibid.*, capitolo secondo, p. 27.

doppiò la punta Lena e si fermò. In faccia in faccia, a tiro d'uno schioppo, proprio alla torretta del castello dei Granza Maniforti<sup>155</sup>.

Egregio Interdonato, caro amico,

Vogliate riandare con la memoria a una serata di novembre del 1856, ove sbarcato che foste a Cefalù, accompagnato con un giovane di nome Palamara, da un veliero proveniente dalle Eolie, mi faceste l'onore [...] <sup>156</sup>.

In un romanzo, gli *incipit* sono dei luoghi critici di notevole importanza. Soprattutto quando mettono in gioco, allusivamente, un'idea precisa di letteratura e, nel nostro caso, una specie particolare di *barocco*. Non per nulla Consolo ha intitolato *Viaggi dal mare alla terra* un ritratto in prosa del "vero" Mandralisca<sup>157</sup>. All'interno di questo saggio, pubblicato nel 1991 per un catalogo del museo fondato proprio dal barone cefalutano, lo scrittore fa cadere una inequivocabile annotazione che ci riporta al sistema metaforico di natura malacologia e ai sottintesi letterari che incidono il percorso narrativo del *Sorriso*:

Cefalù e Lipari sono dunque i due poli fra cui si muove il Mandralisca fino ai suoi ultimi giorni. Poli per me [...] carichi di significati, di simboli, di metafore, entro cui si racchiude il *cammino* della vita del Mandralisca. Cerco di spiegare.

Cefalù, così rocciosa e solida, così affollata nel suo tessuto urbano di segni storici, così emblematicamente intrisa di aure arabe e normanne – è da qui che nasce la vera storia nostra, la storia che si chiama *siciliana* – Cefalù mi è sempre sembrata la porta, il preludio, la soglia luminosa del gran mondo palermitano (finanche la sua Rocca sembra il pròdromo del Monte Pellegrino), della Sicilia occidentale, del mondo maschile della ragione e della storia.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, capitolo quarto, p. 67.

<sup>156</sup> *Ibid.*, capitolo sesto, p. 95.

<sup>157</sup> ID., *Viaggi dal mare alla terra*, in *Cefalù: museo Mandralisca*, Edizioni Novecento, Palermo 1991, pp. 8-13.

Lipari, così vulcanica e marina, così mitica e arcaica mi è sembrato il luogo femminile della natura, dell'esistenza, dell'istinto, della discesa nell'oscurità del tempo, della risalita verso la fantasia creatrice.

*C'è dunque in Mandralisca questo continuo movimento da Lipari a Cefalù, dal mare alla terra, dall'esistenza alla storia (movimento, passaggio sintetizzato nel simbolo della chiocciola, che ho cercato di riprodurre nel mio romanzo)<sup>158</sup>.*

Questo «movimento» dall'elemento mobile dell'«esistenza» e della «fantasia creatrice» verso l'elemento stabile della «storia» e della «ragione», è un modulo narrativo che tornerà, arricchito, anche in *Retablo*:

*E più che avanza nel mezzo le braccia del gran golfo la nave mia e in dentro il calmo lago del suo porto, ecco che mi giungono i romori, bronzei e murmuranti di campane, spacconi di bombarde pei legni che vi salpano, e a mano a mano che più prossima si fa alla banchina, tra la boscaglia d'alberi e di vele, ove si scorge il brulicare d'òmini, animali carrette e mercanzie, s'odon urla, frastuoni, tonfi, stridori e strepiti.*

E a mano a mano io mi trovai a passare dal sogno e dall'incanto al risveglio più lucido, alla visione più netta delle cose, ne la luce di giugno più vere e crude, ch'invade l'animo mio d'incertezza e d'ansia pel futuro, finito questo tempo sospeso e irreale del viaggio.

Fu allora che m'accorsi, dal punto alto ove mi trovava, che sotto, confusi tra merce d'ogni ragione, erano istromenti strani e paurosi. Istromenti giudiziali di tortura e di condanna, gabbie di ferro ad altezza d'uomo, tine che si rivelano per gogne, e ruote infisse al capo delle pertiche, e letti e croci, tutti di ferro lustro e legno fresco e unto. *Il più tristo era poi lo stipo d'una gran porta issato su un palchetto, porta di grossi travi incatramati, vuota contro la vacuità celestiale, alta sul ciglio della prora, le grosse boccole pendenti per i cappi ch'ogni piccola onda o buffo facea sinistramente cigolare.*

Porta per cui si entra dietro sentenza d'una giustizia fera e disumana, da cui si esce e spare nella sempiterna nullitade, del transito lasciando all'alta trave impesa la spoglia d'una vita, un muto carapace ch'oscilla e batte contra le pareti d'una campana d'aria [...].

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 10-11; il corsivo è mio.

#### Capitolo quarto

La vision di quegli ordegni bruti sulla plancia farebbe inorridire, al par di me, e indignare i fratelli Verri e il giovin Beccaria, vostro divoto amico e ammirante<sup>159</sup>.

Bisogna dunque indugiare sul romanzo di Carpentier per rendersi conto della traversata tutta letteraria di questo «continuo movimento [...] dal mare alla terra» tipico dell'impostazione narrativa dello scrittore siciliano che, nella malacologia, sintetizza la scienza barocca di tutti i movimenti della scrittura, e dentro la scrittura. Del resto, con *Il Secolo dei Lumi*, non poteva non entrare in sintonia Vincenzo Consolo. Pubblicato nel 1962, e tradotto per la prima volta in Italia nel 1964, il romanzo racconta gli effetti disastrosi della rivoluzione francese nel bacino dei Caraibi, e il fallimento dell'utopia rivoluzionaria (insieme alla «libertà arrivava la prima ghigliottina al Nuovo Mondo», scrive Carpentier) nelle colonie americane, con la conseguente restaurazione della schiavitù. Scandendo i capitoli del romanzo con le citazioni didascaliche dei *Disastri della guerra* di Goya<sup>160</sup>, lo scrittore cubano organizza inoltre la sua narrazione intorno all'«apocalittica immobilizzazione di una catastrofe»<sup>161</sup>:

Nella grande casa di Esteban e Sofia all'Avana si trova il quadro di un misterioso pittore barocco, Monsù Desiderio: ha per titolo *Esplosione in una cattedrale*. La sua immagine riappare in momenti decisivi del romanzo. Come in una *mise en ebyme*,

---

<sup>159</sup> ID., *Retablo* cit., pp. 35-37; il corsivo è mio.

<sup>160</sup> Secondo S. Wakefield si tratta del Goya "barocchizzato" da Eugenio D'Ors: cfr. S. WAKEFIELD, *Carpentier's Baroque Fiction. Returning Medusa's Gaze*, Tamesis, Woodbridge 2004, pp. 149-59.

<sup>161</sup> A. CARPENTIER, *Il Secolo dei Lumi* cit., p. 24: «*Esplosione in una cattedrale* era intitolata quella visione di un colonnato che saltava in aria a pezzi, indugiando nel perdere l'allineamento nell'oscillare, per meglio cadere, prima di rovesciare le sue tonnellate di pietra sopra la gente terrorizzata».

ogni volta il quadro è visto diversamente e la visione modificata rivela i mutamenti del destino dei protagonisti: simile allo specchio anamorfico di una pittura barocca, esso riflette in una prospettiva del tutto soggettiva la scena narrata. Il quadro di Monsù Desiderio sembra quasi magicamente alterarsi sotto la pressione degli eventi e condensare allegoricamente il significato del racconto<sup>162</sup>.

Citazioni goyesche, e presenza di un'immagine che interferisce con la scrittura, sono soluzioni narrative che tornano nel *Sorriso*. Se, nel capitolo settimo del romanzo, Consolo incornicia le tracce del massacro proprio con le stesse didascalie utilizzate da Carpentier, declina tutta la narrazione dalla «lumaca» – progressivamente ironica, greve, sardonica e maligna – del «sorriso» di un ignoto marinaio ritratto da Antonello da Messina. Dentro il ghirigoro di quel «sorriso», misurato dall'aristocratico «distacco» dell'effigiato, si intrecciano tutti percorsi metaforici del romanzo, dal «viaggio» alla «chiocciola», dagli «svolazzi» della scrittura alla vaghezza delle astrazioni rivoluzionarie. Che lo scrittore siciliano conoscesse *Il Secolo dei Lumi*, e lo tenesse presente come “fuoco” sottinteso della sua scrittura, è dimostrato anche dal brano di *Retablo* precedentemente citato, in cui si descrive uno strumento di morte e di repressione metaforizzato nello «stipo d'una gran porta issato su un palchetto, porta di grossi travi incatramati, vuota contro la vacuità celestiale». La metafora della «porta», con il suo seguito aggettivale, è una palese e incontestabile citazione da Carpentier:

Questa notte ho visto di nuovo ergersi la Macchina. Stava, a prora, come *una porta aperta sul cielo* ampio che ci portava già profumi di terraferma, attraverso un Oceano tanto tranquillo, tanto padrone del suo ritmo, che la nave, quietamente portata, pareva si addormentasse sulla sua rotta, sospesa fra un ieri e un domani che si spostassero insieme con noi [...]. Ma *la Porta-senza-battente* stava eretta a prora,

---

<sup>162</sup> M. PEZZELLA, *La festa e il terrore* [2005], in ID., *La memoria del possibile*, Jaka Book, Milano 2009, pp. 217-18.

nell'essenzialità dell'architrave e degli *stipiti*, con quella sua squadra ad angolo retto, mezzo timpano rovesciato, triangolo nero, dal taglio obliquo d'acciaio, freddo, sospeso ai montanti [...]. L'avevamo lasciata a poppa, molto lontano da noi, nei suoi rovai d'aprile, e adesso risorgeva, ancora a prora, dinanzi a noi, come un condottiero, simile, nella necessaria esattezza delle sue parallele, della sua implacabile geometria, a un gigantesco strumento di governo della nave [...]. Quando la lama diagonale cadde con l'asprezza di un sibilo e l'architrave si disegnò nettamente, come un vero fastigio di *porta* a sommo degli *stipiti*, l'Investito del Potere, che aveva azionato il meccanismo di sua mano, mormorò fra i denti: «Bisogna ripararla dalla ruggine». E chiuse la Porta con un'ampia cappa di tela *incatramata*, fatta scendere dall'alto<sup>163</sup>.

Consolo interpreta il passo sulla «macchina» infernale. E, a partire dal *Sorriso*, riadatterà alla Sicilia risorgimentale e contemporanea le contraddizioni storiche evidenziate dallo scrittore cubano, verificandole all'interno di un ben preciso palinsesto ideologico: dentro quella denuncia delle astrazioni che, come abbiamo già visto, si muove dalla scrittura saggistica di Cuoco e Pisacane per giungere alla letteratura di Pirandello e di Sciascia:

È nella sala davanti alla ghigliottina: un palco a cui si accede per tre gradini, un sinistro apparato scenico, un'atroce *macchina* della rappresentazione della giustizia assurta a crudele astrazione, a geometrica follia, a demente iterazione rituale, a terrificata recitazione.

Due esigenze o due semplici idee, *parallele* come due *montanti* di legno, unite dall'architrave del potere, hanno creato quell'ordigno: la teatralità, l'epilogo d'un dramma esemplare e pedagogico; il processo di estraneamento, di spersonalizzazione, d'allontanamento della mano del boia dal corpo della vittima tramite il corpo, l'interferenza della *macchina*.

Ricorda il raccapriccio di scrittori, di Hugo, di Camus<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> A. CARPENTIER, *Il Secolo dei Lumi* cit., pp. 11-12; il corsivo è mio.

<sup>164</sup> V. CONSOLO, *L'olivo e l'olivastro* cit., p. 130; il corsivo è mio.

Ancora una volta sono evidenti, in questo passo dell'*Olivo e l'olivastro*, i prelievi dal *Secolo dei Lumi*. In calce al brano, Consolo trascura di ricordare Carpentier tra gli «scrittori»: ciò che è veramente importante, viene taciuto. È la consueta tecnica della cancellazione che, letterariamente, non può che agire nel silenzio. E all'interno di una scrittura che, di fronte al «marasma sociale», non può che essere «barocca»:

E dunque la moderna storia letteraria, con le rivoluzioni linguistiche degli Scapigliati, di Verga e dei veristi, con il preziosismo decadente di D'Annunzio, con la esplosione polifonica di Gadda e di altri sperimentatori, da una parte, con lo sviluppo della complessa “semplicità” leopardiana dei rondisti e degli ermetici, dall'altra, è la storia del convivere e dell'alternarsi di queste due linee: la linea rinascimentale e illuministica e la linea barocca. È la storia di speranza e di fiducia degli scrittori in una società civile; la storia di sfiducia nella società, di distacco da essa, di disperazione<sup>165</sup>.

Metaforizzato nella spirale di una «chiocciola», il barocco “tropicale” che, attraverso Carpentier, serpeggia nel *Sorriso*, sembra essere, per Consolo, l'«impostura» necessaria, l'estrema risorsa tecnica, e l'unica arte possibile per rivelare, con la falsificazione equorea della «fantasia creatrice», lo «sconquasso» storico di «ogni Seicento ricorrente»<sup>166</sup>:

Trovò a Cefalù un uomo che molto prima di lui, nel modo più simbolico e più alto, aveva compiuto quel viaggio, nel movimento dal mare verso la terra, dall'esistenza alla storia, dalla natura alla cultura. Era effigiato su una tavola, in un ritratto d'Antonello, che un barone, un erudito, amante d'arte, aveva trovato nelle Eolie e insieme poi ad una sua raccolta aveva lasciato in dono al suo paese.

---

<sup>165</sup> ID., *La retta e la spirale* cit., pp. 261-62.

<sup>166</sup> ID., *Caravaggio. I misteri siciliani del genio maledetto*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 2001.

#### Capitolo quarto

Varcò la soglia [...]; nella seconda stanza, privo di cornice, sopra un leggio accanto a una finestra, incontrò il *Ritratto* [...].

Quell'uomo dal sorriso ironico, fiore di ragione, sapienza, guardava verso la grande storia di Palermo.

Ora non più. Ora, di fronte alla sconquasso, al crollo della sua umana civiltà, della sua storia, la fine d'ogni fede, illusione, quegli occhi si son chiusi, quel sorriso s'è scomposto, s'è fatto sarcasmo, ghigno, urlo. L'architettura d'Antonello, il suo centro nel cerchio di classico equilibrio, è divenuta infinità di centri nell'ellisse, anarchia, delirio del barocco, buio della ragione, utero dei mostri, villa dei Mostri a Bagheria, capriccio goyesco, dolore muto, nera pittura, disperata *Quinta del sordo*<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> ID., *L'olivo e l'olivastro* cit., pp. 124-25.

## Bibliografia

### *Opere in volume di Vincenzo Consolo:*

- *La ferita dell'aprile* [1963], Einaudi, Torino 1977.
- *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Einaudi, Torino 1976 [altre edizioni citate: Mondadori («Serie Oro») 1987, introduzione di C. Segre; Einaudi scuola 1995, introduzione di C. Segre e commento di G. Tesio; Mondadori («Classici moderni») 2004].
- *Lunaria*, Einaudi, Torino 1985.
- *Retablo* [1987], Sellerio, Palermo 2009.
- *Le pietre di Pantalica* [1988], Mondadori, Milano 1990.
- *Nottetempo, casa per casa*, Mondadori, Milano 1992.
- *L'olivo e l'olivastro* [1994], Mondadori, Milano 1999.
- *Lo Spasimo di Palermo* [1998], Mondadori, Milano 2000.
- *Di qua dal faro* [1999], Mondadori, Milano 2001.
- *Il teatro del Sole. Racconti di Natale*, Interlinea, Novara 1999.
- *Cefalù*, fotografie di G. Leone, Leopardi, Roma 1999.

bibliografia

- *Oratorio*, Manni, Lecce 2002.
- *Il corteo di Dioniso*, illustrazioni di C. Capuana, La Lepre, Roma 2009.

*Racconti, saggi e articoli di Vincenzo Consolo in volumi miscelanei, riviste e quotidiani:*

- *Per un po' d'erba al limite del feudo* [1967], in *Narratori di Sicilia*, a cura di L. Sciascia e S. Guglielmino, Mursia, Milano 1971, pp. 429-34.
- *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, in «Nuovi Argomenti», 15 (1969), pp. 161-74.
- *Paesaggio metafisico di una folla pietrificata*, in «Corriere della Sera», 19 ottobre 1977.
- *Un giorno come gli altri* [1980], in *Racconti italiani del Novecento*, a cura di E. Siciliano, Mondadori, Milano 2001, t. III, pp. 391-403.
- *Que farai, fra Iacovone?* [1986], in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 179-81.
- *Viaggi dal mare alla terra*, in *Cefalù: museo Mandralisca*, Novecento, Palermo 1991, pp. 8-13.
- *29 aprile 1994: cronaca di una giornata* [1994], in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 4-7.
- *Barocco, tutto il potere della fantasia*, in «Corriere della Sera», 17 luglio 1999.
- *La metrica della memoria* [1996], in *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, a cura di G. Adamo, prefazione di G. Ferroni, Manni, Lecce 2006, pp. 177-89.

bibliografia

- *La grande vacanza orientale-occidentale* [2001], in «Quaderns d'Italià», 10 (2005), pp. 11-17.
- *Caravaggio. I misteri siciliani del genio maledetto*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 2001.
- *A Siracusa il segreto di Caravaggio. Il gran ribelle «riabbraccia» la madre*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 2002.
- *Ragione e smarrimento. Verga, Pirandello, Sciascia*, in «Quaderns d'Italià», 7 (2002), pp. 141-49.
- *Risorgimento and Literature: The Post-Risorgimento Novel in Sicily*, traduzione di N. Bouchard, in «Italian Culture», 21 (2003), pp. 149-63.
- *Dante fra i violenti: così si uccide anche la natura*, in «Corriere della Sera», 11 giugno 2004.
- *Caravaggio in Sicilia: le orme del maestro*, in «FMR», 1 (2004), pp. 17-24.
- *Il miracolo*, in «Quaderns d'Italià», 10 (2005), pp. 129-30.
- *Antonello da Messina*, in *Vincenzo Consolo: punto de unión entre Sicilia y España. Los treinta años de «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, atti del convegno (València, 23-24 ottobre 2006), a cura di I. Romera Pintor, Generalitat Valenciana-Universitat de València, 2007, pp. 51-61.

*Principali interviste:*

- *Questions à Vincenzo Consolo*, a cura di M. Fusco, in «La Quinzaine littéraire», 321 (1980), pp. 16-17.
- *A colloquio con Vincenzo Consolo*, a cura di S. A. Sanna, in «Italienisch», IX, 17 (1987), pp. 8-50.
- *Fuga dall'Etna*, Donzelli, Roma 1993.

bibliografia

- *L'orrore e l'attesa. Intervista a Vincenzo Consolo*, a cura di A. Bartalucci, in «Allegoria», XII, 34-35 (2000), pp. 201-204.
- *Colloquio con Vincenzo Consolo*, in G. TRAINA, *Vincenzo Consolo*, Cadmo, Fiesole 2001, pp. 123-38.
- *La strategia del coro. Intervista a Vincenzo Consolo*, a cura di A. Di Prima, in «Versodove», IV, 13 (2001), pp. 68-71.
- *Intervista a Vincenzo Consolo*, a cura di R. Corpaci e D. Marraffa, 2001, disponibile sul sito <http://www.italialibri.net/inteviste/consolo>.
- 'Il dovere del racconto'. *Interview with Vincenzo Consolo*, a cura di D. O'Connell, in «The italianist», 24 (2004), pp. 238-53.
- *Intervista a Vincenzo Consolo*, a cura di A. Ciccarelli, in «Italice», 82, 1 (2005), pp. 92-97.
- *Il lucido testimone di un disastro*, a cura di C. Cossu, in «La Nuova sardigna», 28 ottobre 2005, pp. 40-41.
- *Intervista a Vincenzo Consolo*, in D. CALCATERRA, *Vincenzo Consolo: le parole, il tono, la cadenza*, Prova d'Autore, Catania 2007, pp. 126-87.
- *Letteratura, storia e realtà. Conversazione con Vincenzo Consolo*, a cura di S. Gentili, in «Bollettino di italianistica» n. s., V, 2 (2008), pp. 63-76.

*Bibliografia della critica su Vincenzo Consolo:*

- G. ADAMO (a cura di), *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, prefazione di G. Ferroni, Manni, Lecce 2006.
- S. ADDAMO, *Linguaggio e barocco in Vincenzo Consolo*, in ID., *Oltre le figure*, Sellerio, Palermo 1989, pp. 121-25.

bibliografia

- G. ALVINO, *La lingua di Vincenzo Consolo*, in «Italianistica», XXVI, 2 (1997), pp. 321-33.
- M. ATTANASIO, *Struttura-azione di poesia e narratività nella scrittura di Vincenzo Consolo*, in «Quaderns d'Italià», 10 (2005), pp. 19-30.
- M. BIONDI, *Il reticolo delle somiglianze*, in «Il Ponte», 31 gennaio 1977; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 94-96.
- L. BOSSI, *D'Antonello à Consolo: histoire d'un sourire, sourires de l'histoire*, in «Letteratura e Arte», 4 (2006), pp. 293-302.
- N. BOUCHARD, *Consolo, Lévinas, and the Ethics of Postmodernist Storytelling*, in «Annali d'italianistica», 19 (2001), pp. 119-36.  
— *Vincenzo Consolo and the Postmodern Writing of Melancholy*, in «Italica», 82, 1 (2005), pp. 5-23.
- D. BUDOR (a cura di), *Vincenzo Consolo: éthique et écriture*, atti del convegno internazionale (Parigi, 25-26 ottobre 2002), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007.
- S. BURGARETTA, *Mito e ragione nell'opera di Vincenzo Consolo*, in «Otto/Novecento», XVII, 1 (1993), pp. 171-80.
- D. CALCATERRA, *Vincenzo Consolo: le parole, il tono, la cadenza*, Prova d'Autore, Catania 2007.
- P. CAPPONI, *Della luce e della visibilità. Considerazioni in margine all'opera di Vincenzo Consolo*, in «Quaderns d'Italià», 10 (2005), pp. 49-61.
- F. COASSIN, *L'ordine delle somiglianze nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, in «Spunti e Ricerche», 17 (2002), pp. 97-108.
- M. A. CUEVAS, «*UT Pictura*»: *El imaginario iconográfico en la obra de Vincenzo Consolo*, in «Quaderns d'Italià», 10 (2005), pp. 63-77.  
— *La constante metaficcional en la obra de Vincenzo Consolo*, in «...una veritate ascosa sotto bella menzogna...»: zur italienischen Erzählliteratur der

bibliografia

- Gegenwart*, a cura di H. Felten e D. Nelting, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2000, pp. 129-35.
- A. DEBENEDETTI, *Una lingua morta, notturna, sensuale*, in «Corriere della Sera», 27 giugno 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 91-92.
- E. DEI, *Il romanzo storico nel Novecento tra moderno e postmoderno*, in «Moderna», VIII, 1-2 (2006), pp. 205-27.
- R. DEL CARRIA, *Proletari senza rivoluzione: storia delle classi subalterne italiane dal 1860 al 1950*, Edizioni Oriente, Milano 1966.
- A. R. DICUONZO, *Storia, menzogna e letteratura. Annotazioni sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, in «Allegoria», XIV, 40-41 (2002), pp. 164-73.
- R. S. DOMBROSKI, *Re-writing Sicily: Postmodern Perspectives*, in *Italy's "Southern Question"*, a cura di J. Schneider, Berg Press, Oxford-New York 1998, pp. 261-76.
- *Consolo and the Fiction of History*, in *Risorgimento in Modern Italian Culture. Revisiting the Nineteenth-Century Past in History, Narrative, and Cinema*, a cura di N. Bouchard, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2005, pp. 217-37.
- P. FARINELLI, *Strategie compositive, motivi e istanze nelle opere di Vincenzo Consolo*, in «Italienisch», 37 (May 1997), pp. 38-54.
- J. FARRELL, *Vincenzo Consolo: Metaphors and False History*, in *The New Italian Novel*, a cura di Z. G. Baranski e L. Pertile, Edinburgh University Press, Edinburgh 1994, pp. 59-74.
- G. C. FERRETTI, *L'intelligenza e la follia*, in «Rinascita», 23 luglio 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 88-90.
- A. FINZI e M. FINZI, *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo*, in «Linguistica e Letteratura», III, 2 (1978), pp. 121-35.

bibliografia

- J. FRANCESE, *Vincenzo Consolo's Poetics of Memory*, in «Italice», 82, 1 (2005), pp. 44-63.
- *Socially Symbolic Acts. The Historicizing Fictions of Umberto Eco, Vincenzo Consolo, and Antonio Tabucchi*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2006.
- R. GALVAGNO, «*Il sorriso dell'ignoto marinaio*» e l'ordine della scrittura, in *Studi in onore di Nicolò Mineo*, «Siculorum Gymnasium» n. s., LVIII-LXI, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Catania, 2005-2008, t. II, pp. 819-38.
- A. GIULIANI, *Edonismo e pragmatismo*, in «La Repubblica», 14 luglio 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 87-88.
- R. GLYNN, *Metaphor and Philosophy of History: Motifs of Representation in Consolo's «Sorriso dell'ignoto marinaio»*, in «Italian Studies» LIV (1999), pp. 118-31.
- *The Prism of Risorgimento in Vincenzo Consolo's «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, in *Risorgimento in Modern Italian Culture. Revisiting the Nineteenth-Century Past in History, Narrative, and Cinema*, a cura di N. Bouchard, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck 2005, pp. 96-113.
- G. GRAMIGNA, *Un barocco enciclopedico*, in «Il Giorno», 7 luglio 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), p. 86.
- S. GRASSIA, *Palinsesti barocchi. Nota sul «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, in «Otto/Novecento», XXXIII, 1 (2009), pp. 217-22.
- M. LOLLINI, *Intrecci mediterranei: la testimonianza di Vincenzo Consolo, moderno Odisseo*, in «Italice», 82, 1 (2005), pp. 24-43.
- A. MEROLA, «*Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*» di Vincenzo Cuoco, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa: *L'età moderna, le*

- opere 1800-1860*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2007 [Einaudi, Torino 1995], vol. 9, pp. 3-34.
- N. MESSINA, *Due contributi alla lettura di Vincenzo Consolo tra ecdotica e "Quellenforschung"*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 1 (1994), pp. 39-46.
- *Per una storia di «Il sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, in «Quaderns d'Italià», 10 (2005), pp. 113-26.
- *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo: «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, Universidad Complutense de Madrid, 2006 (disponibile sul sito <http://www.eprints.ucm.es/8090/>).
- P. MILANO, *Un gattopardo progressista*, in «L'Espresso», 4 luglio 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 82-83.
- L. MONDO, *Costruzione testuale, fervida passione*, in «La Stampa», 23 luglio 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 92-93.
- A. M. MORACE, *Sinopie manzoniane nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» [1991]*, in ID., *Orbite novecentesche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 205-20.
- *Una favola lunare*, in ID., *Orbite novecentesche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 221-32.
- S. S. NIGRO, *Il testimonio delle orecchie*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palumbo, Palermo 1993, pp. 423-40.
- *L'anima barocca con la sua geografia*, in «Il Sole 24 Ore», 31 ottobre 1999.
- *Come Nicolas de Staël d'après Seghers (notarella su Vincenzo Consolo e Daniello Bartoli)*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 1335-37.

- R. NISTICÒ, «*Cochliàs legere*». *Letteratura e realtà nella narrativa di Vincenzo Consolo*, in «*Filologia Antica e Moderna*», 4 (1993), pp. 179-223.
- D. O'CONNELL, *Consolo's "trista conca": Dantean Anagnorisis and Echo in «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, in *Echi danteschi/Dantean Echoes*, a cura di R. Bertoni, Trauben (in association with Department of Italian, Trinity College Dublin), Torino 2003, pp. 85-105.
- *Consolo narratore e scrittore "palincestuoso"*, in «*Quaderns d'Italià*», 13 (2008), pp. 161-84.
- *'And he a face still forming': Genesis, Gestation and Variation in Vincenzo Consolo's «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, in «*Italian Studies*», LXIII, 1 (2008), pp. 119-40.
- T. O'NEILL, *Rewriting the Risorgimento in Sicily: Vincenzo Consolo's «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, in *Literature and Film in the Historical Dimension*, a cura di J. D. Simons, University Press of Florida, Gainesville 1994, pp. 13-31.
- C. O'RAWE, *Mapping Sicilian Literature: Place and Text in Bufalino and Consolo*, in «*Italian Studies*», LXII, 1 (2007), pp. 79-94.
- T. PAGANO, *Metamorfosi dell'immagine nell'opera di Vincenzo Consolo*, in «*L'anello che non tiene*», 11-12, 1-2 (1999-2000), pp. 83-97.
- *"Pictor in fabula": Fabrizio Clerici nell'opera di Luigi Malerba e Vincenzo Consolo*, in *I segni incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di M. Ciccuto, Baroni, Viareggio 2002, pp. 417-26.
- *A World of Ruins: The Allegorical Vision in Fabrizio Clerici, Vincenzo Consolo, and Luigi Malerba*, in «*Italica*», 79, 2 (2000), pp. 204-23.
- E. PAPA (a cura di), *Per Vincenzo Consolo*, atti delle giornate di studio in onore di Vincenzo Consolo (Siracusa, 2-3 maggio 2003), Manni, Lecce 2004.

- V. PASCALE, *Lo sguardo e la storia: «Il sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, Vecchiarelli Editore, Roma 2006.
- D. PORZIO, *L'ironia, il pudore, la pietà*, in «Panorama-Mese», settembre 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29, (1995), pp. 93-94.
- S. PUGLISI, *Soli andavamo per la rovina. Saggio sulla scrittura di Vincenzo Consolo*, Bonanno, Acireale-Roma 2008.
- F. RAIMONDINO, *Un gioiello finemente cesellato*, in «Il Mattino», 3 novembre 1987; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995/I), pp. 110-111.
- F. RENDA, *I Fasci siciliani 1892-94*, Einaudi, Torino 1977.
- M. RIZZARELLI, *Un «Retablo» come uno specchio. Le “voyage pittoresque” del cavaliere Fabrizio Clerici*, in «Sinestesie», IV, I-II (2006), pp. 89-98.
- I. ROMERA PINTOR (a cura di), *Vincenzo Consolo: punto de unión entre Sicilia y España. Los treinta años de «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, atti del convegno (València, 23-24 ottobre 2006), Generalitat Valenciana-Universitat de València, 2007.
- A. SCUDERI, *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*, introduzione di C. Guarrera, Il Lunario, Enna 1997.
- C. SEGRE, *La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo [1987]*, in ID., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 71-86.
- *Teatro e racconto su frammenti di luna*, in ID., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 87-102.
- *Inserti storiografici e storiografia sotto accusa nel capolavoro di Vincenzo Consolo: «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, in ID., *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Einaudi, Torino 2005, pp. 129-38.
- H. SERKOWSKA, *Allegorie del presente. Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli*, in «Moderna», VIII, 1-2 (2006), pp. 251-69.

bibliografia

- E. SICILIANO, *Una rivoluzione fra retorica e tragedia*, in «Il Tempo», 4 luglio 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 83-84.
- V. SPINAZZOLA, *Un discorso facile e difficile*, in «L'Unità», 4 luglio 1976; ora in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 84-85.
- C. TERNULLO, *Vincenzo Consolo: dalla «Ferita» allo «Spasimo»*, Prova d'Autore, Catania 1998.
- G. TRAINA, *Vincenzo Consolo*, Cadmo, Fiesole 2001.
- S. C. TROVATO, *Forme e funzioni del linguaggio*, in «Nuove effemeridi», VIII, 29 (1995), pp. 15-29.
- E. VILELLA, *Nostos y Laberinto*, in «Quaderns d'Italià», 10 (2005), pp. 31-47.

*Bibliografia generale:*

- G. C. ABBA, *Da Quarto a Volturmo. Noterelle d'uno dei Mille*, introduzione di P. Ruffilli, Garzanti, Milano 1991.
- T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, edizione critica a cura di S. S. Nigro, presentazione di G. Manganelli, Costa & Nolan, Genova 1983.
- *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Einaudi, Torino, 1997.
- G. AGNELLO, *Le antichità di Tindari nel carteggio inedito di Saverio e Mario Landolina*, in «Archivio storico siciliano» s. III, XX (1970), pp. 203-42.
- D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991-97.
- G. ALMANI, *Bugiardi. La verità in maschera*, Marsilio, Venezia 1996.
- L. ANCeschi, *L'idea del Barocco*, Nuova Alfa, Bologna 1984.

- E. BACCHERETI, *Icone del testo. Epigrafi letterarie nel Novecento*, in *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento*, atti del Convegno di Studi (Firenze, 25-26 ottobre 2001), a cura di A. Dei e R. Guericchio, Bulzoni, Roma 2008, pp. 79-104.
- D. BARONCINI, *Ungaretti barocco*, prefazione di A. Battistini, Carocci, Roma 2008.
- D. BARTOLI, *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato* [1645], in *Daniello Bartoli. Scritti* [1960], a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino 1977, pp. 3-41.
- *La ricreazione del savio* [1659], a cura di B. Mortara Garavelli, premessa di M. Corti, Guanda, Parma 1992.
- *Geografia trasportata al morale* [1664], in *Opere del padre Daniello Bartoli della Compagnia di Gesù*, Nicolò Pezzana, Venezia 1715, t. I, pp. 242-436.
- *Del suono, de' tremori armonici e dell'udito*, Nicolò Angelo Tinassi, Roma 1679.
- A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Salerno, Roma 2002.
- M. BELPOLITI, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1987.
- G. BONAVIRI, *Daniello Bartoli: una fonte per «Quel ramo del lago di Como»* [1978], in ID., *L'arenario*, Rizzoli, Milano 1984, pp. 165-82.
- V. BRANCATI, *Diario romano*, a cura di S. De Feo e G. A. Cibotto, in *Opere complete di Vitaliano Brancati*, vol. VI, Bompiani, Milano 1961.
- F. BUONANNI, *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle chioccioline*, per il Varese, Roma 1681.
- O. CALABRESE, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.
- D. CAMPANA, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Einaudi, Torino 2003.

bibliografia

- G. CARDUCCI, *La chiesa di Polenta* [1897], in *Opere scelte di Giosue Carducci*, vol. I: *Poesie*, a cura di M. Saccenti, Utet, Torino 1993, pp. 985-95.
- A. CARPENTIER, *Il Secolo dei Lumi* [*El Siglo de las Luces*, 1962], traduzione di M. Vasta Dazzi, Longanesi & C., Milano 1964.
- *Il Secolo dei Lumi*, traduzione di A. Morino, Sellerio, Palermo 1999 («Il castello») e 2001 («La memoria»).
- C. M. CEDERNA, *Imposture littéraire et stratégies politiques. «Le Conseil d'Égypte» des Lumières siciliennes à Leonardo Sciascia*, Honoré Champion Éditeur, Paris 1999.
- M. DE CERVANTES, *Intermezzi* [1615], introduzione e traduzione di V. Bodini [1972], nuova edizione a cura di O. Macrì, Einaudi, Torino 1989.
- F. CLERICI, *Gaetano Zumbo e la morte*, traduzione di M. Carapezza, in «Nuove effemeridi», II, 8 (1989/IV), pp. 54-55.
- A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.
- G. B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Einaudi, Torino 1974.
- M. CORTI, *Con Manzoni all'osteria della Luna Piena*, in *Leggere «I promessi sposi»*, a cura di G. Manetti, Bompiani, Milano 1989, pp. 35-49.
- T. COSTO e M. BENVENGA, *Il segretario di lettere*, a cura di S. S. Nigro, Sellerio, Palermo 1991.
- B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia* [1929], a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1993.
- V. CUOCO, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli* [1806], introduzione di P. Villani, Rizzoli, Milano 2006.
- G. DELLI SANTI, *La forza generativa del Barocco*, prefazione di M. Napoli, Fabio D'Ambrosio, Milano 2005.

bibliografia

- E. D'ORS, *Del barocco* [*Du Baroque*, 1935], a cura di L. Anceschi, SE, Milano 1999.
- *L'arte di Goya seguito da Tre ore al museo del Prado e da Una nuova visita al museo del Prado* [1943], traduzione di C. E. Oppo, Bompiani, Milano 1948.
- U. ECO, *Semiosi naturale e parola nei «Promessi sposi»*, in *Leggere «I promessi sposi»*, a cura di G. Manetti, Bompiani, Milano 1989, pp. 1-16.
- S. FERLITA, *Sperimentalismo e avanguardia*, Sellerio, Palermo 2008.
- H. FRIEDMANN, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C., 1980.
- G. GALILEI, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Le Monnier, Firenze 1970.
- F. GARAVINI, *I misteri di Monsù Desiderio*, in «Paragone», LVII, 63-65 (2006), pp. 3-21.
- G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [*Palimpsestes. La Littérature au econd degré*, 1982], traduzione di R. Novità, Einaudi, Torino 1997.
- *Soglie. I dintorni del testo* [*Seuils*, 1987], a cura di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- G. GETTO, *Il barocco letterario in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- P. GIANIRACUSA (a cura di), *Gaetano Giulio Zumbo*, Fabbri, Milano 1988.
- B. GRACIÁN, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno* [*Agudeza y arte de ingenio*, 1648], traduzione di G. Poggi, presentazione di M. Perniola, Aesthetica, Palermo 1986.
- A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale* [*Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, 1990], traduzione di S. Minucci, Einaudi, Torino 1996.

bibliografia

- G. R. HOCKE, *Il mondo come labirinto. Maniera e mania nell'arte europea. Dal 1520 al 1650 e nel mondo di oggi* [*Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 1977], traduzione di G. Ferro Milone, Theoria, Roma-Napoli 1989.
- A. JACOMUZZI, *La citazione come procedimento letterario*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, L'Arciere, Cuneo 1984, pp. 2-15.
- G. LAMBERT, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, Continuum, London-New York 2004.
- M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* [1992], Einaudi, Torino 2002.
- J. LEZAMA LIMA, *Paradiso* [*Paradiso*, 1966], con un saggio introduttivo di J. Cortázar, traduzione di A. Storchi e V. Riva, Il Saggiatore, Milano 1971.  
— *Paradiso*, a cura di G. Felici, Einaudi, Torino 1995.
- R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973.
- G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna* [1967], Adelphi, Milano 2004.  
— *Pinocchio: un libro parallelo* [1977], Adelphi, Milano 2002.  
— *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986.  
— *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 1994.
- A. MANZONI, *Storia della Colonna infame*, Sellerio, Palermo 1982.  
— *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di S. De Laude, premessa di G. Macchia, introduzione di F. Portinari, in appendice: *Interventi sul romanzo storico (1827-1831)*, a cura di F. Danelon, Centro Nazionale Studi Manzoni (Edizio-

- ne nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni), Milano 2000.
- *I romanzi*, progetto editoriale di S. S. Nigro, Mondadori, Milano 2002.
- *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, introduzione di S. S. Nigro, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2004.
- J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica* [*La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, 1975], introduzione di A. Battistini, Il Mulino, Bologna 1985.
- V. MEROLA, *La fortuna del mito dell'Etna tra Cinquecento e Seicento*, in *Spazi, geografia, testi*, a cura di S. Sgavichia, Bulzoni, Roma 2003, pp. 59-71.
- D. MIMOSO-RUIZ, *Du référent iconique a la symbolique des personages*, in *Quinze études autour de «El Siglo de las Luces» de Alejo Carpentier*, Éditions L'Harmattan, Paris 1983, pp. 165-86.
- V. MIRABELLA, *Dichiarazioni della Pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte Medaglie, e de' Principi che quelle possedertero*, Lazzaro Scorriglio, Napoli 1613.
- MOLIERE, *Il Misanthropo* [*Le Misanthrope*, 1666], a cura di L. Lunari, Rizzoli, Milano 1982.
- E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976.
- R. NEGRI, *Manzoni diverso*, Marzorati, Milano 1976.
- G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, in «Strumenti critici», I, 2 (1967), pp. 191-98.
- S. S. NIGRO (a cura di), *Elogio della menzogna*, Sellerio, Palermo 1990.
- *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi Sposi»* [1996], Einaudi, Torino 2002.
- *Paradiso*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002, vol. II: *Le forme*, pp. 687-93.

- *Sciascia e l'impostura* [2005], in *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*, a cura di A. Motta, «Il Giannone», VII, 13-14 (2009), pp. 135-39.
- M. ONOFRI, *Storia di Sciascia* [1994], Laterza, Bari 2004.
- E. PANOFSKY, *Galileo critico delle arti* [*Galileo as a Critic of the Arts*, 1954], a cura di M. C. Mazzi, Abscondita, Milano 2008.
- G. PASQUALI, *Arte allusiva*, in ID., *Pagine stravaganti*, Sansoni, Firenze 1968, vol. II, pp. 275-282.
- M. PEZZELLA, *La festa e il terrore* [2005], in ID., *La memoria del possibile*, Jaca Book, Milano 2009, pp. 217-37.
- L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* [1913], introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di M. Onofri, Garzanti, Milano 1993.
- C. PISACANE, *La rivoluzione* [1860], con un saggio introduttivo di F. Della Peruta, Einaudi, Torino 1976.
- G. PITRE e L. SCIASCIA, *Urla senza suono. Graffiti e disegni dei prigionieri dell'inquisizione*, con una nota di G. Quatriglio, Sellerio, Palermo 1999.
- PLAUTO, *Le Commedie*, a cura di G. Augello, Utet, Torino 1976.
- G. POZZI, *La parola dipinta* [1981], Adelphi, Milano 1996.
- M. PRAZ, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* [1971], SE, Milano 2008.
- *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Mondadori, Milano 1975.
- introduzione a *Giovan Barrista Piranesi. Le Carceri*, Rizzoli, Milano 1975, pp. 5-22.
- E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Il Mulino, Bologna 1995.
- *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, a cura di J. Sisco, Bruno Mondadori, Milano 2003.

- *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana* [1990], Il Mulino, Bologna 2004.
- L. RENZI, *La politica linguistica della rivoluzione francese. Studio sulle origini e la natura del Giacobinismo linguistico*, Liguori, Napoli 1981.
- S. F. ROMANO, *Momenti del Risorgimento in Sicilia*, D'Anna, Messina 1952.
- R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia* [1950], Laterza, Roma-Bari 1982.
- C. SALINARI, *Lettura dei «Vecchi e i giovani»*, in *Il romanzo di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1976, pp. 95-108.
- S. SARDUY, *Barroco* [*Barroco*, 1975], traduzione di L. Magnani, introduzione di F. Papi, Il Saggiatore, Milano 1980.
- L. SCIASCIA, *Il Consiglio d'Egitto* [1963], Adelphi, Milano 1989.
- *Perché ho scritto «Il Consiglio d'Egitto»: dal Caracciolo fino al giorno d'oggi*, in «L'Europa letteraria», 19 (1963), pp. 176-77.
- *Morte dell'inquisitore* [1964], Adelphi, Milano 1992.
- *L'ordine delle somiglianze*, in *L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Rizzoli, Milano 1967, pp. 5-7.
- *Pirandello e la Sicilia* [1961], Adelphi, Milano 1996.
- *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* [1970], Adelphi, Milano 1991.
- *Cruciverba* [1983], Adelphi, Milano 1998.
- D. SCINÀ e A. BAVIERA ALBANESE, *L'arabica impostura*, Sellerio, Palermo 1978.
- V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.
- D. STAZZONE, *Sciascia, Antonello e l' "ordine delle somiglianze"*, in «Sinestesia», IV, I-II (2006), pp. 79-88.
- G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.

bibliografia

- P. VALÉRY, *Il cimitero marino* [*Le cimetière marin*, 1920], versione e commento di M. Tutino, prefazione di A. Parronchi, Einaudi, Torino 1966.
- F. VARANINI, *Contrappunto cubano dell'eccesso e della regola. Il barocco tropicale tra José Lezama Lima e Alejo Carpentier*, in ID., *Viaggio letterario in America Latina*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 234-61.
- L. VASI, *Delle origini e vicende di San Fratello*, in «Archivio storico siciliano» n. s., VI (1881), pp. 239-311.
- G. VERGA, *Novelle*, introduzione di V. Consolo, Feltrinelli, Milano 1992.
- S. WAKEFIELD, *Carpentier's Baroque Fiction. Returning Medusa's Gaze*, Tamesis, Woodbridge 2004.
- H. WEINRICH, *La lingua bugiarda. Possono le parole nascondere i pensieri?* [*Linguistik der Lüge*, 1966], a cura di F. Ortu, Il Mulino, Bologna 2007.
- H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco* [*Renaissance und Barock*, 1888], traduzione di A. Tizzo, Abscondita, Milano 2010.