

L'ordine delle somiglianze nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo

Nel capitolo ottavo del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, prima di passare a descrivere il carcere, Mandralisca sente la necessità di trascrivere, "a mo' d'epigrafe," un passo tratto da un libro di Buonanni nel quale si legge 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."¹

Che c'entran qui le chiocciole?

Se la Natura geometrizza, se cioè informa ciascuna cosa secondo un ordine di proporzioni numeriche, vuol dire che anche gli esseri umani, il loro modo di pensare e di fare (l'arte che imita la natura), sottostanno a questo ordine superiore. La capacità di pensare è, di conseguenza, capacità di rinvenire questo ordine e proporzioni, la facoltà insomma di astrazione. Ed ecco che l'uomo, seguendo la natura, "geometrizza." Il risultato del geometrizzare però, come nel caso del tentativo di disegnare le volute di una chiocciola, non è che un'astrazione che non può corrispondere alla chiocciola vera. Cosa ne consegue allora dal fatto che nella voluta di una chiocciola si possono raffigurare i pensieri?

Intanto che il pensare è spirale, cerchio imperfetto, e, al contempo, astrazione del cerchio che lo rende perfetto e quindi di una geometria che assomiglia ma non è uguale a quella della natura. Il carcere e il castello, costruiti a forma di chiocciola, disegnano una curva sinuosa ma "logica." A quale ordine appartiene tale logica? La costruzione, essendo tridimensionale, si avvicina al "lavoro" della natura, non è l'astrazione della geometria dei piani ma ad essa deve purtuttavia i principi che l'hanno resa possibile.

La lingua infine, cui il pensiero e la memoria sono intimamente legati, è in un certo senso a metà strada tra astrazione e fisicità, perché la parola contiene in sé sia l'oggetto che richiama (per le sue proprietà immaginifiche e, soprattutto, sonore), che l'idea dell'oggetto. L'idea è il filtro che stabilisce la somiglianza tra arte umana e la natura.

È interessante che a costruire il castello a forma di chiocciola l'architetto fosse ispirato dal nome del principe di Militello e marchese di Sant'Agata, Girolamo Gallego Còcalo.

Essendo Còcalo il re di Sicilia che accolse Dedalo, il costruttore del Labirinto, ... e avendo il nome Còcalo dentro la radice l'idea della chiocciola, *kochlias* nella greca lingua, *còchlea* nella latina, enigma soluto, falso labirinto, con inizio e fine, chiara la bocca e scuro il fondo chiuso, la grande entrata da cui si può uscire seguendo la curva sinuosa ma logica, come nella lumaca di Pascal, della sua spirale, l'architetto fece il castello sopra questo nome.

(117)

Il castello è costruito "sopra" il "nome" perché esso ha in sé "l'idea della chiocciola" la quale, in quanto idea, è già (come corpo geometrico) "enigma soluto", e pertanto non più labirinto. Questa riflessione di Mandralisca, unita a quella sulla comune etimologia dei verbi "legere" e "leggere" (raccogliere e interpretare), stabilisce la dinamica di specularità e creatività nel rapporto tra lingua e realtà. La lingua è perciò lo strumento di conoscenza e creatività più complesso di cui l'uomo disponga, e quindi anche il più ambiguo, il più "labirintino."

Che c'entra dunque la chiocciola? C'entra in quanto la chiocciola, quale archetipo delle origini (biologiche e storiche) diventa "metafora plurima," come dice il Segre², metafora delle alterne vicende del progresso umano nel suo passaggio dal mondo esistenziale a quello storico, con tutto ciò che questo implica: il rapporto ambivalente, e spesso conflittuale, tra natura e civiltà, razionalità e follia, ideale e reale, cultura e moralità, lingua e verità.

È lo stesso Consolo a dircelo, in una sua intervista con Mario Fusco: la chiocciola, come la nave (infatti quasi ogni capitolo si apre con l'approdo di una nave), rappresenta un passaggio da un mondo all'altro: il mare è il mondo esistenziale; la terra il mondo storico.³

Non a caso Interdonato è travestito da marinaio, come uno che è aduso al continuo passaggio da mare a terra. Ma Mandralisca riconosce subito in lui l'uomo di terra perché "non aveva il sonnolento distacco, né la sorda straniazza dell'uomo vivente sopra il mare, ma la vivace attenzione di uno vissuto sempre sulla terra, in mezzo agli uomini e a le vicende loro" (5-6). E di certo non ha neppure il linguaggio metaforico, come quello del capitano del *San Cristoforo*, della gente che "vive avanti e indietro sopra il mare, come i beduini del deserto" (31).

Entrando nel carcere, Mandralisca sente

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, [...] una di quelle ... che i pescatori suonano per allettare i pesci o richiamarsi nel vasto della notte mare

(118)

La voce del mare raffigura le origini preistoriche dell'umana esistenza, e, essendo il carcere imitazione della chiocciola della natura, essa è "eco di eco"; d'altra parte, poiché è qui che troviamo le scritte, è anche eco e figura delle origini storiche, segno dell'uscita dal mondo esistenziale, del passaggio nella storia di coloro che dalla storia sono stati sempre esclusi. La chiave per serrare e disserrare (includere o escludere) è la lingua, strumento sia di potere che di conoscenza. Come strumento di potere la scrittura è impostura in quanto la storia è sempre stata una scrittura dei e per i privilegiati, ma come strumento di conoscenza può essere liberazione: LIBIRTAA è la prima e l'ultima parola (poiché l'entrata è al contempo uscita) leggibile sul muro del sotterraneo.

È chiaro che la chiocciola è molto più che metafora plurima, essa è segno di questa stessa ambivalenza, come lo è del resto anche il sorriso. A chi somiglia infatti

il ritratto dell'ignoto marinaio? "a voi sí simigliante... E forse un poco anche a me, ma pure al pittore Bevelacqua, a mio cugino Bordonaro, al vescovo di qua Ruggiero Blundo, e infino anche, e ciò mi duole, al già ministro borbonico Cassisi e al direttore di polizia Maniscalco..." (100).

Il gioco delle somiglianze è uno strumento di conoscenza, avverte Sciascia.⁴ L'ordine delle somiglianze è anche "contrapposto," avverte Consolo.

Non solo il sotterraneo, ma anche il castello è a forma di chiocciola. Il carcere, costruito sotto il castello, a forma di chiocciola rovesciata, fa quindi "quasi da specchio, da faccia arrovesciata del corpo del castello sotto cui si spiega ... immensa chiocciola con la bocca in alto e l'apice in fondo, nel bujo e putridume." Gli opposti si somigliano.

Segue una descrizione dettagliata del portale:

un perfetto arco a conci ben squadri e lavorati, nove per lato più la chiave, con figure a bassi rilievi, diverse, ma ognuna che somiglia o corrisponde all'altra allato della pila opposta, e unica la chiave, che divide o congiunge, tiene le due spinte, l'ordine contrapposto delle simiglianze.

Questo paragrafo e il seguente non rispondono a un mero gusto descrittivo, ma sono, come sempre in Consolo, parte integrale del discorso. La descrizione procede con una serie di "o" con valore disgiuntivo: che divide o congiunge, palle o mele, soli o lune, che sorgono o tramontano. Nell'ordine contrapposto delle somiglianze ogni cosa può essere se stessa o il suo contrario. Scopriamo infatti che il sotterraneo non era stato ideato come carcere, come il "fosso di penitenza e di tortura" quale esso è diventato, bensì come "luogo di delizia," dovendo fungere da "rifugio di frescura per principe e la corte lungo i tre giorni infocati di scirocco."

"Leggere" la chiocciola richiede un "sottile scandaglio" del labirinto delle somiglianze e contrapposizioni, e la lettura, faticosa, è possibile se se ne segue la linea sinuosa ma logica.

Il testo del *Sorriso* è costruito secondo questo ordine contrapposto di somiglianze, tramite il procedimento per "riquadri," e vi è protagonista la lingua nella sua capacità di riflettere la realtà, per cui laddove è distorsione linguistica vi è anche distorsione della realtà.

Il *Sorriso* non è certo un'eccezione, la lingua è protagonista in tutti i testi consoliani, come pure la tecnica narrativa dell'accostamento di "riquadri." In *Retablo*,⁵ al posto dell'immagine della chiocciola, troviamo quella del polittico, col riuso dell'espedito del "documento" inventato: "Sembra un destino, quest'incidenza, o incrocio di due scritti, sembra che qualsivoglia nuovo scritto, che non abbia una sua tremenda forza di verità, d'inaudito, sia la controfaccia o l'eco d'altri scritti" (65). Anche qui il protagonista, Clerici, davanti allo spettacolo del "Retablo delle Meraviglie," si chiede se "non sia mai sempre tutto questo l'essenza d'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, e credono sian quelle la vita vera, il reale intero" (43). E anche qui è riproposto il gioco delle somiglianze: il ritratto di donna Teresa che Clerici disegna col lapis assomiglia alle due Rosalie (già entrambe assomiglianti alla Santuzza); inoltre, quando Isidoro vede la sua Rosalia per la prima volta alla finestra che la incornicia come un quadro, per il gesto della mano che ferma la mantellina sotto il mento, somiglia al ritratto di Madonna di Antonello. Infine, anche qui l'attenta analisi linguistica diventa strumento di conoscenza e di giudizio etico; se ne ha l'esempio più vistoso nell'episodio dei "Ciulli Ardenti," le cui intenzioni e mentalità vengono tradite dal loro linguaggio convoluto e nauseabondo.

L'uscita dal labirinto, la ricerca della *veritas*, è, in entrambi i testi, questo scandaglio che richiede suprema attenzione. Consolo non offre facili soluzioni, invece, "avendo del lettore gran rispetto," lo coinvolge nell'operazione di attento scandaglio, affinché veda e discerna la realtà dall'illusione, la metafora dall'inganno.

Il "geometrizzare" del *Sorriso* procede tramite l'accostamento di scritture diverse la cui lingua il lettore è invitato a "verticalizzare" sul piano della cultura e della morale. La lingua è un'arma a doppio taglio: anch'essa corrisponde all'ordine contrapposto delle somiglianze. La lingua razionale di Mandralisca è di per sé strumento di conoscenza, ma essa può appartenere al sorriso distaccato dell'intellettuale, dello scienziato "amorale" o "apolitico," che può portare alla più estrema e vacua astrazione, come può appartenere alla regione dell'ironia che permette a Mandralisca di scoprirsi un fuoriuscito dalla schiera dei "pazzi allegri" nel momento stesso in cui dice di appartenervi, e che lo apre alle cocenti critiche di Interdonato. Il trapasso nell'ordine morale della razionalità coincide con la consapevolezza della somiglianza della propria lingua a quella del potere, dell'impostura, col rendersi conto che quella lingua non è atta a dare una voce veritiera a una realtà che le è estranea.⁶

Pessimismo storico? Sì e no. In realtà Mandralisca compie l'unica efficace operazione politica possibile: invece di prestare la propria voce a persone e cose che non può capire interamente, fa opera fedele di trascrizione, nella speranza che un giorno questi esclusi entrino nella storia con una voce propria. D'altra parte, la lingua del potere, cui quella di Mandralisca assomiglia, le è in effetti diametralmente opposta. Ce ne avvediamo quando, dopo aver seguito le vicende esterne e interne e dopo aver "letto" il grido di rabbia e di rivolta dei prigionieri, leggiamo le appendici finali; ora quegli alti ideali di unità che proclamano non possono non apparirci quali sono: solo impostura.

Nella prefazione all'edizione Mondadori del *Sorriso*,⁷ Consolo commenta su motivi e modalità della costruzione del testo, e vale la pena citare per esteso:

I tre elementi allora, la rivolta contadina ad Alcàra, i cavatori di pomice di Lipari e il *Ritratto* d'Antonello reclamavano una disposizione su un piano di rispondenze e di senso, in cui il *Ritratto* stesso, nel suo presumibile percorso da una Messina, già di forte connessione storica, cancellata dai terremoti, a Lipari, isola-regno d'esistenza, di mito, a Cefalù, approdo nella storia e nella cultura, disegnava un triangolo e un movimento da un mare d'incertezza e rassegnato destino (l'Acì Trezza e le falde etnee verghiane) a

una terra di consapevolezza e di dialettica. Questa planimetria metaforica verticalizzavo con un simbolo offertomi dal malacologo Mandralisca, quello della conchiglia, del suo movimento a spirale (archetipo biologico e origine di percezione, com'è nella *Spirale* delle calviniane *Cosmicomiche*; arcaico segno centrifugo e centripeto di monocentrico labirinto, com'è in Kerényi e in Eliade).

Il *Ritratto* di Antonello occupava dunque l'angolo acuto di quel triangolo di cui dicevo, si configurava come motore d'una possibile narrazione, diveniva luogo in cui far precipitare esperienza e memoria, emergere idee, se non l'ideologia, divenire spazio logico e dialettico, *Leitmotiv* e *topos* d'assunzione e di negazione, punto d'avvio d'invenzione, costruzione, soprattutto linguistica

(278-79).

Da quanto detto fin qui si deduce che è impossibile ridurre l'immagine della chiocciola (e del sorriso) a simbolo univoco.

Secondo il critico Joseph Farrell (a cui dobbiamo la traduzione in inglese del testo consoliano⁸) la chiocciola rappresenta, in antitesi al sorriso, una forma senza significato, ed è per questo che Mandralisca dichiara futile quella scienza (la malacologia) che era stata al centro della sua vita. Per il lettore, aggiunge, la chiocciola diventa una variazione del labirinto borghesiano, le cui curve sinuose non hanno né scopo né direzione.⁹

Secondo Scalia essa è simbolo di morte, dacché la proprietà è la più grossa divoratrice lumaca. È per questo, aggiunge, che la figlia dello speziale, ardente rivoluzionaria, aveva sfregiato il ritratto, come gesto di ribellione disperata contro il pessimismo storico.¹⁰

Secondo Mondo, la chiocciola diventa segno della massima sterile astrazione, e il suo cammino bavoso denuncia tutte le lentezze, le sconfitte, i punti morti del mondo, le ambiguità intollerabili del fare e del dire.¹¹

A leggere la chiocciola invece come segno positivo è Margaret Pont in un breve saggio che, fitto fitto com'è di domande, implica molto più di quanto non dica. Positivo perché la conoscenza e aderenza all'ordine superiore di proporzioni della natura potrebbe liberarci dalla prigione della mente.¹²

Ciascuna di queste interpretazioni trova facilmente una convalida nel testo consoliano, essendo la chiocciola archetipo biologico e di percezione, sistema complesso di ambivalenze. Per la stessa ragione, e con uguale facilità, vi troverà anche la sua smentita.

Il fatto che la voluta della chiocciola è logica ("enigma soluto") esclude il suo essere un labirinto (è un "falso labirinto"); ma soprattutto, il fatto che questa chiocciola possa essere "letta" esclude che si tratti di una forma senza significato.

D'altra parte vero è il labirinto senza scampo della Spagna da cui fugge il suo architetto, com'è vero che il pensiero e i suoi prodotti possono creare labirinti e prigionie letali. Perché il medesimo principio di analogia tra il geometrizzare umano e quello della natura, può produrre sia il tempio di Diana, forma di splendida bellezza e di significato e funzione reali, che la più vana, sterile astrazione, che è distacco intellettuale e morale dalla realtà.

Credo che abbia colto nel segno Di Grado dicendo che la chiocciola di Consolo rappresenta una "terza via" tra disperazione e utopia; essa è "l'ostrica di Verga, ma reversibile e aperta, provvista di una via d'uscita: e può essere *letta*, come infatti Consolo e Mandralisca leggono, «con amarezza e insieme con speranza, nel senso di interpretare questi segni eloquenti sopra il muro d'antica pena e quindi di riurto: conoscere com'è la storia che vorticando dal profondo viene; immaginare anche quella che si farà nell'avvenire.»¹³

È un invito, da parte di Consolo, ad uscire dal labirinto del pessimismo storico e aprirsi ad altre possibilità di scrittura e di lettura della storia, "immensa chiocciola,"¹⁴ un invito agli intellettuali non a "rinneare il proprio essere, ma a rimeditare la dialettica inerente alla loro attività di lavoro."¹⁵

"Spira disposta su coordinate...". Mandralisca disegna una spirale e su ogni mezzo arco impone un cardinale che segna luogo e ordine delle scritte dei prigionieri. La disegna sul tipo di quella detta di Archimede, e cioè descritta "in piano": un'astrazione dunque. Quella reale (ovviamente tridimensionale) è una spirale intera che si svolge attorno ad un asse che parte dal fondo della chiocciola-carcere alla cima della chiocciola-castello, le cui bocche (entrate-uscite) danno sulla corte. È precisamente all'apice, nella torretta del castello, che si trova il principe di Maniforti, all'arrivo della carrozza di Mandralisca nella corte da dove si sale nel castello. Alla sua seconda visita Mandralisca dalla corte invece scende, per altra scala a chiocciola, nel sotterraneo. In tutte e due le occasioni si imbatte nella consapevolezza indomita che da secoli caratterizza il sanfratellano, contenuta nel suo vernacolo "non guasto interamente" (82).

Nella sua prima discesa nell'inferno del carcere (ma che Consolo-Mandralisca opportunamente chiama purgatorio, poiché i gironi sono scala che, salendo, porta all'uscita), sulla prima spira legge la parola LIBIRTAA. Questa prima parola, si scopre poi, è l'ultima di una scritta che, a sua volta, verrà trascritta per ultima. Perché? Proprio, credo, per ribadire l'idea della ascesa, l'arrivo all'uscita, alla agognata e, si spera, possibile libertà.

L'ordine delle scritte, dalla I alla XII, dal basso all'alto, presenta un crescendo ritmico della lingua in esse usata, che corrisponde sí al crescere della rabbia, come nota Trovato,¹⁶ ma anche al crescere della consapevolezza delle ragioni della rabbia: un trapasso dal personale al sociale, unito a un tentativo ancora confuso di distinguere tra vendetta e giustizia, attraverso una solidarietà che diventa coscienza di classe (evidente dalla VI: "contra la classe ebraica dei civili": "contra la comarca dei civili" (VII); "civili proprietari sempre i stissi" (X); culminante nella XII "u populu 'ncazzatu ri Laccara / ri Bronti Tusa o puru Caronia" che denota coscienza del potere che può avere il popolo unito contro l'oppressore), fino alla matura consapevolezza dell'ultima scritta nella identificazione della fame di pane e di terra con quella di libertà.

Man mano che cresce la coscienza di classe, cresce anche la capacità di fermare il momento, di interrogare e interrogarsi nella contemplazione della violenza cui sono stati costretti:

ATTASSÒ SENZA LAMENTO
 OCHI SBARRATI
 CHE DICONO PERCHÉ (VII)

QUANDO CALÒ
 COME SACCO VACANTE
 ROSA CHIAMANDO
 ROSA (VIII)

Al contempo si matura, ce ne si avvede, un ritmo propriamente poetico, e in particolar modo nella XI, nella quale il ritmo scandisce e asseconda perfettamente il pensiero e culmina nella rabbia contenuta delle ultime righe

E SPACCO IN DUE
 LA PETRA SUA DEL
 CO RE

dove la parola "core" viene spaccata in due cristalli di rabbia, così come il cuore vero. E poesia è la seconda parte della XII, scritta nella lingua arcaica, aulica, del sanfratellano. Si tratta difatti, come ci avverte Trovato, di un collage di versi che Consolo costruisce prendendoli dalle ottave numero 22, 38, 19 e 21 della raccolta del Vasi.¹⁷

Ci si potrebbe aspettare che l'espressione di tale graduale presa di coscienza e movimento verso l'inclusione di una voce propria nel mondo storico si concretizzasse nell'appropriamento della lingua del potere; invece la lingua delle scritte procede in ordine inverso: il tasso di italianità, come nota Trovato e poi ancora il Messina,¹⁸ diminuisce a partire dalla scritta VIII. L'ultima poi è scritta metà in siciliano e metà in sanfratellano che, contrariamente a quanto ha fatto finora, Consolo non ci traduce. Che vuol dire tutto ciò?

Il Trovato spiega: "Per un sanfratellano il codice alto cui affidare i pensieri da comunicare non è l'italiano, ma il siciliano [...] Via via che la rabbia o gli 'umori mordenti' ... diventano incontenibili, dal siciliano si passa al sanfratellano, il dialetto materno nel quale quegli 'umori mordenti' trovano espressione più autentica"; aggiunge però che Consolo, tramite il riuso dei testi della raccolta vasiana, vuole "dare al dialetto sanfratellano di S. una connotazione di rabbia sociale."¹⁹

Il sanfratellano è lingua bellissima, aulica, rimasta quasi intatta attraverso i secoli. Tom O'Neill si chiede che salute possa esserci in una lingua che è rimasta intatta perché chiaramente non toccata dalla storia, e che perciò non permette nessuna crescita, nessuno sviluppo, nessun progresso. Notando che Consolo traduce in nota per il lettore solo il sanfratellano, e non lingue come il greco, latino, spagnolo, deduce che esso è pertanto irrimediabilmente tagliato fuori dalla civiltà, che in omaggio alla sua bellezza Consolo può solo offrire quell'unica pagina, mentre, tragicamente, non può scrivere la vera storia del Risorgimento in Sicilia che in italiano.²⁰ Tutto questo è vero, però non spiega perché non ci viene tradotta l'ultima scritta. Il sanfratellano ha nel testo un indubbio posto privilegiato, non è una componente minore del cosiddetto *pastiche* consoliano ma è assunto a metafora di "lingua altra."

La figura del sanfratellano è stata costruita come esempio di ribellione, resistenza millenaria. Sconfitto ma indomito, la sua lingua non è necessariamente un volersi escludere dalla storia (sia il sanfratellano che Mandralisca ha incontrato, sia l'autore dell'ultima scritta dimostrano sí un estremo orgoglio, ma anche una maggiore consapevolezza storica), ma un opporsi disperato al potere che lo esclude dalla storia, ergendosi a esempio e monito quale "altro." Non può essere un caso che la scrittura della "storia vera laccarisa," che la coscienza sociale più alta sia stata affidata al sanfratellano. A Michele Fano, Consolo affida anche la funzione di interprete del popolo. Ho avuto l'impressione che sia stato lui a trascrivere, sotto dettatura, tutte le scritte: parla infatti della storia raccontata dalla gente che la fece scritta col carbone sulla pietra "ppi" (per, per mano di) Michele Fano che da monaco si fece zappatore. Anche quest'ultimo particolare mi pare significativo: quale monaco è probabilmente il più "letterato" del gruppo; quale monaco è, storicamente, trascrittore per eccellenza. Che la mia impressione corrisponda o meno al vero, non cambia il fatto che scrivere partendo dall'italiano, per quanto popolare, per poi impastarlo sempre più col dialetto e passare infine al dialetto puro e al dialetto minoritario di San Fratello, è un'operazione senza dubbio politica; come tale la riconosce e interpreta il sanfratellano. La presa di coscienza dell'escluso si esprime necessariamente in una "lingua altra." Quella di Mandralisca d'altra parte, quando cioè si avvede che la propria lingua è quella a senso unico, esclusiva ed alienante del potere che opprime, è il rendersi conto che non è adeguata a esprimere "a storia vera," una realtà che ignora, e che è dunque necessaria un'altra lingua.

Vorrei a questo punto far notare un particolare della traduzione di Farrell: lí è Matafu a tradurre per Mandralisca le parole del sanfratellano. Questa soluzione funziona molto bene dal punto di vista narrativo, e voglio premettere che non è del tutto dispiaciuta all'autore, mi sembra però che il fatto che nell'originale sia solo il lettore ad avere il beneficio della traduzione sia importante, poiché stabilisce il sanfratellano come "lingua altra" e, in secondo luogo, crea nel lettore il senso di non essere tenuto a capire, un'attesa poi vistosamente contraddetta. Mandralisca, all'interno della storia che vive, rimane all'oscuro, non capisce, come, si presume, non capisce il contenuto della seconda parte dell'ultima scritta. In questo caso rimaniamo all'oscuro anche noi. Noi, come Mandralisca, siamo obbligati a fare uno sforzo se ci preme di capire, se vogliamo rispondere a quel grido, peraltro comprensibilissimo, di LIBIRTAA.

Il *Sorriso* è testo politico che usa la storia come metafora del presente, e nel presente in cui Consolo scrive, il problema, come la sua soluzione, è diverso. Quando Mandralisca passa dall'astratta utopia all'azione donando i suoi beni per fondare una scuola per i figli del popolo di Cefalù, spera che "tempo verrà in cui da soli conquisteranno quei valori, ed essi li chiameranno con parole nuove, vere per loro, e giocoforza anche per noi, vere perché i nomi saranno interamente riempiti dalle cose" (98). L'entrata nella storia tramite la scrittura non è più il passaggio dal dialetto all'italiano (cosa comunque già avvenuta) ma una continua creatività

linguistica che ci aiuti a distinguere chiaramente tra la scrittura che è impostura e quella che descrive "una vera realtà".

La speranza di Mandralisca non si è ancora avverata: l'unificazione linguistica che dovrebbe voler dire che ognuno è in grado di far sentire la propria voce, non ha prodotto una più equa distribuzione del potere; la conquista del cosiddetto "italiano standard" si rivela, ancora una volta, impostura, dacché i moderni produttori di lingua, i mass media, sono divenuti i nuovi strumenti di potere. L'italiano standard, reso dai mass media lingua appiattita, sciatta, piena di cliché, e' priva di ricchezza, pluralità, è lingua con cui il potere si maschera dietro un falso ideale democratico. Esso è soprattutto lingua acritica, e quindi non mezzo di conoscenza e disquisizione critica nei confronti della realtà e di se stessa, ora che, come dice Consolo nell'*Olivo*, la menzogna è divenuta più forte del simbolo.²¹ Ritorno alla prefazione dell'autore summenzionata:

Il dibattito culturale e letterario è divenuto flebile o si è quasi spento. L'avanguardismo è approdato, da una parte, al conservatorismo e, dall'altra, ha generato un giovanilistico neonaturalismo che, azzerando memoria e linguaggio letterario, trova nel suo parlato, nelle inflessioni gergali matrici nel cinema, televisione o fumetto. Lo sperimentalismo, nella civiltà di massa, nel mondo mediatico, per la caduta di relazione fra testo linguistico e contesto situazionale, fra emittente e ricevente, sembra non possa che adottare, per quanto almeno personalmente mi riguarda, nel tentativo di superare il silenzio, moduli stilistici della poesia, riducendo, per rimanere nello spazio letterario, lo spazio comunicativo, logico o dialogico proprio della narrazione.

Ripeto: che senso ha questo *Sorriso*? E la risposta che posso ora darmi è che un senso un romanzo possa ancora trovarlo nella sua metafora. Metafora che sempre, quando s'irradia da un libro di verità ideativa ed emozionale, allarga il suo spettro con l'allargarsi del tempo

(282)

È confortante che, dopo quel dolente non-romanzo che è l'*Olivo*, l'autore riproponga la fede nel potere della metafora, la necessità di reinventare continuamente una lingua che sia sede di memoria e spirito critico. "Si può narrare senza la memoria?" si chiede Consolo; ma il narrare, essendo operazione che attinge "a quella lenta sedimentazione su cui germina la memoria, è sempre operazione vecchia, arretrata, regressiva", e allora questo è il dilemma:

se bisogna scrivere o narrare. Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo, con il narrare non si può, perché il narrare è rappresentare il mondo, cioè ricrearne un altro sulla carta... [Tuttavia] il narratore dalla testa stravolta e procedente a ritroso, da quel mago che è, può fare dei salti mortali, volare e cadere più avanti dello scrittore, anticiparlo... Questo salto mortale si chiama metafora.²²

Gioviale parla, a proposito, di "regressione epica" e di "illuminazione" (una sorta di folgorazione linguistica), con le quali il narratore può svelare squarci inediti della storia e dare

voce ai silenzi che la ricostruzione scientifica – perché di parte, ma soprattutto per la sua stessa natura – cela dentro di sé. Il narratore rinuncia, dunque, a una piena ricomposizione di eventi e dispone i percorsi della sua vicenda come singole stazioni conoscitive in una sorta di espressionistica *via crucis*. Il romanzo procede, conseguentemente, a salti bruschi e perfino disorientati, e la sua crescita rapsodica equivale a un rovesciamento totale dello storicismo che tutto giustifica perché, scientificamente, tutto deve comprendere e spiegare [...] ricorrendo a una inconsueta molteplicità di registri (dal documento grezzo alla fuga lirica, dal calco dialettale alla metafora culta, dal dialogato al diaristico, dalla deg radazione “comica” agli effetti prosodici e al tono paludato dello stile erudito d’epoca), il narratore elude quasi sempre i possibili rischi dell’ideologismo dimostrativo (la storia dei potenti, la scrittura degli intellettuali, l’insanabile dialettica oppressori-oppressi, la Sicilia offesa e tradita) e impedisce al lettore qualsiasi processo di identificazione attraverso il sistematico straniamento espressivo: la creazione letteraria è una finzione che non imita la realtà e non può suggerirne una lettura univoca, benché il segnale morale e poetico della strategia narrativa sia caparbiamente indicato al lettore.²³

Spesso, quando si parla di *pastiche* e, soprattutto, di “barocchismo”, si rischia di perdere di vista il messaggio profondo che risiede nel plurilinguismo e nella straordinaria ricchezza della lingua consoliana. Consolo non scrive, e gliene siamo grati, in quell’italiano standard, ma in un italiano che ad esso si oppone con tutta la forza di lingua “altra,” complessa e difficile da richiedere al lettore un vero impegno intellettuale ed etico. Se provassimo a “tradurlo” in quell’italiano accessibile, il testo cesserebbe di esistere, perché le parole non coinciderebbero più con le cose, essendo il messaggio interamente nella sua lingua antica e modernissima insieme, inscindibile da essa.

Il plurilinguismo consoliano è “eco di echi,” plurivocità, è memoria, sfida all’oblio, alle facili soluzioni consolanti, inclusa quella del pessimismo storico. E la memoria trova corpo nella metafora epica²⁴ che permette il trapasso dallo scrivere al narrare, di tradurre l’epos poetico in prosa con tutto il potere che ha di scavare nel labirinto della realtà, di cui il romanzo-chiocciola è figura. La strategia narrativa è questa invenzione linguistica che è essa stessa metafora e “terza via,” segnale morale e poetico. Perché, nella struttura spiraliforme del romanzo, che rispecchia e ribalta l’ordine contrapposto delle somiglianze (castello e prigionia), i “riquadri” sono disposti secondo una gerarchia morale che relega le appendici, e cioè la loro scrittura-impostura, in fondo, nel buio e putridume.

Flinders University

Flavia Coassin

Notes

- 1 Tutte le citazioni da *Il sorriso dell'ignoto marinaio* sono dalla terza edizione (Torino: Einaudi, 1976). Le citazioni verranno fatte parenteticamente nel testo.
- 2 Cesare Segre, "La costruzione a chiocciola nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo," *Intrecci di voci* (Torino: Einaudi, 1991) 80.
- 3 Mario Fusco, "Questions à Vincenzo Consolo," *La Quinzaine Littéraire* (marzo 1980): 16–17.
- 4 Leonardo Sciascia, "L'ordine delle somiglianze," *Cruciverba* (Torino: Einaudi 1983) 25.
- 5 Vincenzo Consolo, *Retablo* (Palermo: Sellerio, 1990).
- 6 "Mandralisca's conversion to political commitment is also bound up with a new appreciation of the value conferred on reality by language [...] The intellectual now displays a new fervour to read dutifully and critically, with an ironic anti-illusionist awareness of the power-laden nature of the creation and interpretation of all discourse and modes of representation." Ruth Glynn, "Metaphor and Philosophy of History: Motifs of Representation in Consolo's *Sorriso dell'ignoto marinaio*," *Italian Studies* LIV (1999): 130–31.
- 7 Vincenzo Consolo, "Il *Sorriso* vent'anni dopo," Prefazione, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Milano: Mondadori, 1997), ripubblicata nella raccolta *Di qua dal faro*, (Milano: Mondadori, 1999) 276–82 (il numero di pagina delle citazioni si riferisce a questa raccolta).
- 8 Joseph Farrell, *The Smile of the Unknown Mariner* (Manchester: Carcanet, 1994).
- 9 Joseph Farrell, "Metaphors and False History," *Italian Writers of the Nineties*, a c. di Lino Pertile e Zygmunt Barański (Edinburgh: Edinburgh UP, 1994) 68.
- 10 Salvatore Scalia, "Vincenzo Consolo," *Gli eredi di Verga, Atti del Convegno Nazionale di Studi e Ricerche, Randazzo 11–13 dicembre 1983* (Randazzo: Letteratura Amica, 1984): 102–03.
- 11 Lorenzo Mondo, "L'ignoto marinaio," *La Stampa* 23 luglio 1976.
- 12 Margaret Pont, "The Rebus of Consolo's *Il sorriso dell'ignoto marinaio*," *Forum Italicum* 30.1 (1996): 195–99.
- 13 Antonio Di Grado, "Approssimazioni a Consolo," *Quale in lui stesso l'eternità lo muta. Per Sciascia dieci anni dopo* (Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1999).
- 14 Flora Di Legami, *Vincenzo Consolo. La figura e l'opera* (Marina Di Patti: Pungitopo, 1990) 28.
- 15 Vittorio Spinazzola, "La parola degli esclusi," *L'Unità* 4 luglio 1976.
- 16 Salvatore Trovato, "Valori e funzioni del sanfratellano nel *pastiche* linguistico consoliano del *Sorriso dell'ignoto marinaio* e di *Lunaria*," G. Gulini e E. Scuderi, *Dialecto e Letteratura, Atti del Convegno di Studi sul dialetto siciliano, Pachino 28–30 aprile 1987* (Pachino: Assessorato ai Beni Culturali, 1989) 133.
- 17 Trovato 135. Luigi Vasi, "Delle origini e vicende di San Fratello," *Archivio Storico Siciliano*, ns VI.
- 18 Trovato 133. Nicolò Messina, "Plurilinguismo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo," Zanko Muljacic, *L'italiano e le sue varietà linguistiche, Verlag fur Deutsch-Italiensche Studien Sauerländer* (Aarau 1998) 110.
- 19 Trovato 133, 137. Nella nota a piè di pagina (133) spiega, citando Tropea, come "negli ultimi decenni del secolo scorso il siciliano ebbe a Sanfratello la funzione di una sorta di lingua ufficiale e di cultura, tanto che non era solo la lingua della predicazione e

L'ordine delle somiglianze nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo

- dell'insegnamento del catechismo, ma anche lo strumento con cui veniva impartito l'insegnamento a scuola." Giovanni Tropea, "Considerazioni sul trilinguismo della colonia galloitalica di San Fratello," *Dal dialetto alla lingua, Atti del Convegno per gli Studi Dialettali Italiani, Lecce 28 sett. - 1 ott. 1972* (Pisa: Pacini, 1974) 393.
- ²⁰ Tom O'Neill, "Rewriting the Risorgimento in Sicily: Vincenzo Consolo's *Il sorriso dell'ignoto marinaio*," J.D. Simons, *Literature and Film in the Historical Dimension* (Gainesville: University Press of Florida, 1994).
- ²¹ Vincenzo Consolo, *L'olivo e l'olivastro* (Mondadori: Milano, 1994) 45.
- ²² Vincenzo Consolo, "Dossier" di *Le Monde diplomatique* (Torino) n. 10, dicembre 1981: 37, 40.
- ²³ Fernando Gioviale, "L'isola senza licanthropi. 'Regressione' e 'illuminazione' nella scrittura di Vincenzo Consolo," AA. VV., *Scrivere la Sicilia. Vittorini e oltre* (Siracusa: Ediprint, 1985) 131.
- ²⁴ "Il salto mortale della metafora epica - che ignora i passaggi logici della spiegazione razionalistica - può infine giungere a un'illuminazione che è conoscitiva e razionale perché si risolve nel linguaggio, cioè nel prodotto più alto dell'intelletto umano. E lo scrittore, approdando tormentosamente a quei particolari livelli gnoseologici che sono propri della funzione poetica, può forse risarcire la scissione della propria coscienza tra impegno politico-intellettuale e solitudine dell'esercizio stilistico. La certezza materiale del linguaggio recupera e fissa per sempre quel che la storia, mutevole e varia, distorce e disperde" (Gioviale 132).