

Tutta un'altra storia.
Narrazioni oblique
in *Il sorriso dell'ignoto
marinaio*

Anna Mangiameli

1. Il romanzo nel canone novecentesco

Il sorriso dell'ignoto marinaio,¹ unanimemente riconosciuto come romanzo storico, è caratterizzato da un forte sperimentalismo strutturale e linguistico, che apre varie questioni: intendo qui discutere quella della sua collocazione all'interno del canone novecentesco della letteratura italiana. Pubblicato nel 1976, il romanzo è stato scritto nei «tredici lunghi anni» precedenti, e vi si possono riconoscere sia gli influssi dello sperimentalismo degli anni Cinquanta e Sessanta, sia una sensibilità postmoderna. Sebbene l'attenzione per lo sperimentalismo linguistico possa far pensare ad una convergenza con la Neoavanguardia, Consolo se ne era dichiarato fin da subito estraneo: il rifiuto della tradizione letteraria non ha mai fatto parte del suo operato di narratore e intellettuale *engagé*, piuttosto, Consolo stesso si definì «nel solco della sperimentazione linguistica di Gadda e Pasolini»,² dichiarando quindi di aderire implicitamente ai modelli proposti da «Officina». In quella che può essere definita una «postfazione tardiva»³ del romanzo, l'autore si mostra consapevole del problema della sua collocazione all'interno del panorama letterario:

E passarono anni per definire il progetto, convincermi della sua consonanza con il tempo, con la realtà, con le nuove etiche e nuove estetiche che essa imponeva, assicurarmi della sua plausibilità. Assicurarmi anzitutto che il romanzo storico, e in specie il tema risorgimentale, passo obbligato di tutti gli scrittori siciliani, era per me l'unica forma narrativa possibile

1 V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Einaudi, Torino 1976. Traggo le citazioni da Id., *L'opera completa*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Turchetta e uno scritto di C. Segre, Mondadori, Milano 2015.

2 V. Consolo, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Donzelli, Roma 1993, p. 16.

3 V. Consolo, *Il «Sorriso», vent'anni dopo*, in Id., *Di qua dal faro*, ora in Id., *L'opera completa*, cit., pp. 1252-1258: si tratta di una postfazione inserita a partire dall'edizione Mondadori 1997. Per il termine e il concetto di postfazione tardiva cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, ed. it. a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.

per rappresentare metaforicamente il presente [...], consolidare e sviluppare la mia scelta stilistica, linguistica originaria, che m'aveva posto e mi poneva, sotto la lunga ombra verghiana, nel filone dei più recenti sperimentatori, fra cui spiccavano Gadda e Pasolini.⁴

La questione del canone, nelle parole di Consolo, si lega a quella del romanzo storico e della sua riproposizione nella modernità. Infatti, rispetto al vecchio genere praticato nell'Ottocento, nel nuovo «la sequenzialità logico-cronologica monolineare cui lo storicismo organizzava la successione dei fatti viene scardinata»,⁵ lasciando il posto ad una concezione del tempo che non procede per nessi causa-effetto, ma per balzi, frammenti, ellissi. Così Walter Benjamin scrive a proposito dello storicismo:

Lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessun fatto perché causa è già perciò storico. Lo diventerà solo dopo, postumamente, in seguito a fatti che possono esserne divisi da millenni. Lo storico che muove da questa constatazione cessa di lasciarsi scorrere fra le dita la successione dei fatti come un rosario. Coglie la costellazione in cui la sua propria epoca è entrata con un'epoca anteriore affatto determinata. E fonda così un concetto del presente come del "tempo attuale", in cui sono sparse schegge di quello messianico.⁶

Alla consequenzialità viene opposta quindi l'immagine modernissima della costellazione, più funzionale per interpretare le dinamiche dei processi storici. La narrazione ellittica e frammentaria, come è noto, caratterizza anche *Il sorriso*. Scrive al riguardo Adele Dei:

L'acquisizione fondamentale del romanzo storico novecentesco, tuttavia, è che fuori dal metaracconto dello storicismo, la conoscenza storica può solo essere relativizzata rispetto all'enunciazione di un soggetto in un dato momento del *continuum* temporale [...]. Ogni nuovo presente è potenziale *focus* prospettico di una rilettura del passato a partire dalle proprie esigenze, storicamente determinate. [...] La costruzione dell'intreccio esibisce la distinzione tra un presente, in cui si riflette sulle modalità della conoscenza del passato, e un passato che è oggetto di rappresentazione e di conoscenza.⁷

Lo scarto rispetto alla tradizione ottocentesca è quindi costituito da un nuovo approccio al fatto storico, in cui la conoscenza e l'indagine del passato assumono un carattere di inchiesta storiografica. Questo consente, facendo tesoro della lezione della *Storia della colonna infame*, di mettere a

4 Consolo, *Il «Sorriso», vent'anni dopo*, cit., p. 1257.

5 A. Dei, *Il romanzo storico nel Novecento tra moderno e postmoderno*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp. 205-227: p. 211.

6 W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id. *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 86.

7 Dei, *Il romanzo storico nel Novecento*, cit., p. 211.

fuoco, come precisa lo stesso Consolo, il tema dell'intellettuale di fronte alla storia, di ragionare sul valore della scrittura e di chiarire la relazione tra storiografia e letteratura.⁸ La storia viene pertanto reinterpretata e denunciata come il prodotto di condizionamenti politici e ideologici relativi ad una data epoca; il passato considerato come frutto di una determinata interpretazione storiografica.⁹ Questa maniera di trattare il fatto storico è legata al relativismo acquisito già dal romanzo del primo Novecento, da cui trae spunto il genere del romanzo storico riproposto tra gli anni Sessanta e Settanta: alla fiducia nella storia si sostituisce il dubbio interpretativo e le molteplici possibilità.

Questa è la linea che caratterizza *Il sorriso* o, prima ancora, *Il Consiglio d'Egitto* che sull'«allegra impostura» dell'abate Vella costruisce tutta la sua trama. La manomissione di un antico codice arabo rivela infatti l'esistenza di un sistema politico e culturale fondato sul falso. Ma proprio attraverso la menzogna il romanziere Vella arriverà a dire la verità. Appare chiaro allora come per la costruzione del suo romanzo Consolo abbia per così dire accolto le direttive dell'abate, mettendo a paragone la mistificazione romanzesca con «la menzogna storica e letteraria dell'avventura risorgimentale in Sicilia».¹⁰ In questo senso anche «la storia vera e laccarisa»¹¹ raccontata dalle scritte del carcere con cui *Il sorriso* si chiude, che dovrebbe essere l'esempio di una storia finalmente raccontata con le parole proprie di coloro che l'hanno vissuta, si rivela un'utopia di Mandralisca.¹² Consolo stesso non cerca di nascondere: il suo narratore informa il lettore che le scritte sono un'opera di trascrizione dell'ex monaco e quindi letterato Michele Fano. Non è un gioco postmoderno di mistificazione. Questo procedimento è presente in tutto il romanzo e non viene affatto mascherato dalle appendici d'epoca che, presentandosi come fonte di veridicità, vengono alternate alla diegesi proprio con un intento demistificante.

L'approdo al romanzo storico, o come lo definisce Consolo, “storico-metaforico”, è pertanto la formula attraverso la quale lo scrittore può met-

Tutta un'altra storia.
Narrazioni oblique
in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

- 8 Cfr. Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., p. 37.
- 9 Per una contestualizzazione del romanzo storico del Novecento cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Piero Manni, San Cesario di Lecce 1999.
- 10 S. Grassia, *La ricreazione della mente. Lettura del «Sorriso dell'ignoto marinaio»*, Sellerio, Palermo 2011, p. 34. Di una stretta relazione tra *Il sorriso* e *Il Consiglio d'Egitto* ci dà notizia anche Turchetta, *Note e notizie sui testi*, in Consolo, *L'opera completa*, cit., pp. 1304-1305.
- 11 Laccarisa per metatesi. Si intende la storia degli alcaresi ovvero gli abitanti di Alcara Li Fusi: il piccolo paese sui Nebrodi in provincia di Messina dove avvengono le sollevazioni di cui si narra nel romanzo.
- 12 Il barone Enrico Pirajno di Mandralisca di Cefalù, personaggio storico e protagonista del romanzo, fu fervente studioso di Malacologia e collezionista di lumache. Accanto all'attività scientifica esercitò anche quella politica abbracciando la causa del Risorgimento. Nel '48 fu deputato alla Camera dei Comuni accanto agli elementi democratici. Dopo l'Unità fu eletto al Parlamento italiano. Per una biografia sul personaggio cfr. N. Marino, *La vita e le opere di Enrico Pirajno, Barone di Mandralisca*, Archeoclub d'Italia, sede di Cefalù 2004.

tere il passato sotto inchiesta e utilizzarlo in chiave «metaforica» per una nuova lettura del presente:

Questa credo che sia la funzione della letteratura, quella di memorare. È una lotta quella della letteratura, contro il potere, che cerca sempre di cancellare la nostra memoria, per non farci avere consapevolezza del presente e non farci immaginare il futuro.¹³

Il «memorare» acquista quindi una funzione conoscitiva, ma anche culturale e politica, ed è il modo attraverso il quale si può essere in grado di leggere e comprendere la società.

È consapevole, voluta e scelta la collocazione di Consolo all'interno della tradizione e del panorama letterario: lo dimostra un'intervista da lui rilasciata a Domenico Calcaterra in cui si dichiara un «narratore proprio nel senso di Benjamin».¹⁴ Anche Consolo allora, come gli autori citati in *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, sarebbe da considerare uno scrittore di narrazioni poetiche, chiuse però all'interno della moderna struttura del romanzo. Se dunque la narrazione, di matrice popolare, scaturisce dal racconto di un'esperienza, proprio di questa materia si nutre il *Sorriso*, spesso definito, anche dallo stesso autore, un «meta-romanzo o antiromanzo storico».¹⁵

Ma se la volontà di Consolo di spiegare la sua opera ne facilita la lettura e la comprensione, allo stesso tempo crea delle difficoltà. Proprio la continua volontà di spiegarsi e di non lasciare nessuna delle sue scelte di poetica all'interpretazione di terzi complica, a nostro avviso, un'effettiva analisi critica, distanziata dal contesto in cui l'autore operava. Le sperimentazioni e i cambiamenti attuati nei suoi romanzi vengono infatti raccontati, giustificati e coerentemente inseriti all'interno del sistema da lui elaborato. In questo modo lo scrittore dialoga fortemente con la critica, e cerca di guidarla e indirizzarla. Di questo confronto «entrante» con l'autore si è servito anche Cesare Segre per l'introduzione all'edizione Mondadori 1987, che dettò la linea per i successivi studi sul romanzo.

Al fine di non limitare l'analisi ai confini imposti dalle autodefinizioni autoriali, e per tentare di porre una giusta distanza dall'opera, questa lettura procederà ricorrendo ad alcune categorie teoriche, di dominio generale, ma non sempre sfruttate dalla critica consoliana. Il primo passo sarà quello di indagare le velate sollecitazioni che possono emergere dalle «soglie del testo».

13 Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., p. 28.

14 D. Calcaterra, *Conversazione con Vincenzo Consolo*, in «Sincronie», X, fascicolo 19, gennaio-giugno 2006, pp. 141-170: p. 170.

15 Consolo, *Il «Sorriso», vent'anni dopo*, cit., p. 1258. Il termine è ispirato da V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990. Cfr. anche Turchetta, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1304.

2. Un paratesto esplicativo

Il sorriso presenta un peritesto autoriale formato da un titolo, un frontespizio, una dedica alla moglie, tre epigrafi, di cui due *in limine* e una all'inizio del capitolo terzo, un piccolo apparato di note che figura nel capitolo quarto e nell'ultima pagina del capitolo nono e una postfazione tardiva.¹⁶ Non sono peritesto le appendici storiche esplicative, che costituiscono parte integrante del testo.¹⁷

Già dalla copertina della prima edizione del romanzo è possibile individuare elementi che ricadono sulla comprensione del testo,¹⁸ come la riproduzione del quadro dell'*Ignoto marinaio* di Antonello da Messina a cui il titolo del romanzo fa riferimento. La dicitura «ignoto marinaio» per indicare *Il ritratto d'ignoto* conservato al Museo Mandralisca di Cefalù fa riferimento ad una tradizione popolare che, nel tentativo di svelare l'identità del misterioso personaggio raffigurato da Antonello, lo identificava con un marinaio, sia per il suo abbigliamento, sia perché il quadro proveniva da Lipari, isola di pescatori e marinai, dove realmente il barone Mandralisca lo aveva acquistato da uno speziale. Consolo accetta la versione popolare, costruendo proprio su questa ambiguità d'identificazione il senso del misterioso sorriso che l'uomo porta sulle labbra.¹⁹

La scelta di Consolo è quindi consapevole ed è mossa dall'importanza attribuita dallo scrittore alla tradizione orale. Il titolo, quindi un elemento del paratesto, diventa perciò spia della volontà di far apparire l'opera non come romanzo, ma come narrazione. Il titolo scelto inoltre è un «titolo tematico»: lo stesso Genette però, nella sua ampia classificazione, riconosce che spesso questa relazione tematica tra titolo e testo può essere ambigua. È il caso in cui si verifichi la «presenza nell'opera di un'opera di secondo grado alla quale essa dà in prestito il proprio titolo, in modo che non si possa dire se esso si riferisca tematicamente alla diegesi, o come pura designazione all'opera contenuta *en abyme*».²⁰ Anche il titolo del romanzo di Consolo contiene un'opera dentro l'opera, ma rappresenta un

Tutta un'altra storia.
Narrazioni oblique
in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

16 Il riferimento è alla prima edizione del romanzo, edita da Einaudi nel 1976, ma la nota al capitolo nono verrà aggiunta nelle edizioni successive.

17 A sostenerlo è lo stesso Consolo in *Fuga dall'Etna*. Queste appendici inoltre sono dei veri e propri documenti storici che è possibile consultare al Museo Mandralisca di Cefalù.

18 Cfr. G. Adamo, *Sull'inizio del «Sorriso dell'ignoto marinaio»*, in *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, a cura di G. Adamo, Piero Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 71-120: p. 73.

19 È interessante notare come la scelta di Consolo non sia certamente dettata da indifferenza alle critiche di Roberto Longhi, che aveva in termini scientifici rifiutato l'identificazione, polemizzando nel suo saggio *Trittico siciliano* (scritto per la mostra del '53 a Messina su Antonello) proprio su questa interpretazione di matrice popolare, sostenendo che Antonello, come gli altri pittori del Quattrocento, non dipingesse quadri di genere, ma su commissione dietro pagamento. Il personaggio raffigurato non poteva essere quindi un marinaio, ma solo un ricco signore. È lo stesso Consolo a parlarne in *Fuga dall'Etna*. Ma cfr. anche Turchetta, *Note e notizie sui testi*, cit.

20 Genette, *Soglie*, cit. p. 84.

caso leggermente diverso poiché di opera d'arte si tratta. Potremmo allora dire che la relazione di forte ambiguità che il titolo crea viene prodotta dall'analogia tra titolo del quadro (secondo il sintagma popolare) e titolo del romanzo, con l'aggiunta di un elemento, il sorriso, che ne accentua ancora di più il carattere di ambiguità. Il sorriso furbo, intelligente, rivelatore di verità è infatti il soggetto del titolo stesso.

Dopo la dedica «a Caterina», l'autore presenta due epigrafe: l'una presa dalla *Cronica rimata* dell'artista e umanista Giovanni Santi, scritta in onore di Federico da Montefeltro, di cui Consolo riproduce un frammento a proposito di Antonello da Messina;²¹ l'altra da *L'ordine delle somiglianze* di Leonardo Sciascia.

Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza [...]. I ritratti di Antonello "somiigliano"; sono l'idea stessa, l'archè, della somiglianza [...]. A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca?²²

Una prima funzione da attribuire a questo testo in epigrafe è quella che viene definita da Genette «obliqua»: in questo caso il «messaggio essenziale non è quello che viene dato come tale», ma rivela «l'identità del suo autore, e l'effetto di cauzione indiretta che la sua presenza determina al limitare di un testo».²³ La relazione con Sciascia allora viene qui esibita implicitamente e prima dell'inizio del testo, come ad affermare ancora una volta (come già in *La ferita dell'aprile*) il debito letterario che si sta contraendo. Il testo dell'epigrafe è inoltre ricavato dall'introduzione a un catalogo d'arte su Antonello da Messina, ed entra quindi in relazione con la precedente epigrafe di Giovanni Santi. *L'ordine delle somiglianze* è a sua volta un'idea che Sciascia mutua dallo scrittore di Cefalù Antonio Castelli, da lui stesso così citato:

Nella comunità alla quale apparteniamo, nel paese dove nasciamo, risiede la nostra nozione del colore; la nostra misura d'uomo è regolata su un ordine bioetnico delle somiglianze. Sono l'assoluto fisiognomico e l'assoluto cromatico, calati nel crogiuolo della terra natia, a modulare il nostro consistere.²⁴

Assoluto fisiognomico e assoluto cromatico, ordine e gioco delle somiglianze sono per i siciliani Castelli, Sciascia, ma anche per Consolo, gli ele-

21 «Hor, lassando di Etruria el bel paese, Antonel de Cicilia, huom tanto chiaro...». In realtà nella prima edizione del romanzo compare una citazione di poco differente («Antonel di Sicilia uom così chiaro...») attribuita a Gismondo Santi. Ma si tratta di una lezione sbagliata, come ci informa N. Messina, *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo, «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, Universidad Complutense, Madrid 2007, pp. 122-123.

22 L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, in Id., *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983 (ma qui si cita dall'epigrafe in Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit.).

23 Genette, *Soglie*, cit., p. 155.

24 Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, cit., p. 25.

menti prettamente visivi che, attraverso procedimenti analogici, attivano e muovono il meccanismo della conoscenza. In questo senso i quadri di Antonello da Messina, e nello specifico *Il ritratto d'ignoto*, costituiscono «l'archè della somiglianza», il punto d'inizio. La misteriosa domanda con cui finisce l'epigrafe sciasciana citata sopra, ha in realtà una risposta: «“Somiglia”, ecco tutto».²⁵

Ma questo è Sciascia. Consolo ne cita solo un frammento ritagliato e selezionato, volgendo a modo suo il testo. Omette infatti la misteriosa risposta all'altrettanto misteriosa domanda con cui la citazione si chiude, arricchendo di valore connotativo l'epigrafe e orientando il lettore al centro nevralgico del romanzo, costituito dalla lettera che Mandralisca manda a Interdonato per far scagionare i popolani condannati per i moti di Alcàra (capitolo sesto).²⁶ Un discorso analogo può essere applicato anche all'epigrafe posta all'inizio del capitolo terzo, *Morti sacrata*, in cui Consolo riporta il titolo della prima incisione di *Los desastres de la guerra* (1808-1810) di Francisco de Goya: «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer». Ciò permette a Consolo di preparare il lettore alla tragedia che scoppierà pochi giorni dopo ad Alcàra. Su queste incisioni di Goya è poi costruito il capitolo settimo, in cui Consolo si serve di queste immagini per raccontare le conseguenze disastrose della rivolta. L'autore infatti arriva a individuare tre elementi come costitutivi del romanzo: la rivolta contadina di Alcàra, i cavatori di pomice di Lipari, il ritratto di Antonello al museo di Cefalù, messi in relazione tra loro.

Tutta un'altra storia.
Narrazioni oblique
in *Il sorriso dell'ignoto marinaro*

3. Un *flâneur* tra Manzoni e Sciascia

Fondamentale per Consolo è l'utilizzo della «metafora» (secondo una sua definizione piuttosto generica; si tratta in realtà di una modalità ellittica di scrittura), sul modello già adottato da Manzoni, e poi base per l'intero genere del romanzo storico. *Il sorriso* è infatti ambientato nell'Ottocento ma parla in realtà degli anni Settanta del Novecento, così come Manzoni aveva fatto con i *Promessi Sposi* per la Lombardia del Seicento. Anche Consolo è interessato alla rappresentazione di passaggi critici della storia d'Italia e precisamente di quei momenti, dall'unificazione in poi, resi drammatici dalla volontà di partecipazione dei ceti popolari.

L'uso di tale modalità narrativa consente un tipo di racconto che, suggerendo una doppia lettura del testo, dà agli eventi narrati un carattere esemplare. Così afferma lo stesso Consolo in un'intervista:

la lezione di Manzoni è proprio la metafora. Ci siamo sempre chiesti perché abbia ambientato il suo romanzo nel Seicento e non nell'Ottocento.

²⁵ *Ivi*, p. 26.

²⁶ Cfr. Grassia, *La ricreazione della mente*, cit., p. 19.

Oltre che per il rovello per la giustizia, proprio per dare distanza alla sua inarrestabile metafora.²⁷

La citazione pone l'attenzione sull'elemento della distanza. Solo da lontano è possibile compiere un'analisi critica sulla storia e interrogare il passato nel tentativo di descrivere e comprendere il presente. Ma in Manzoni e Consolo la metafora tende a sconfinare nell'allegoria, che d'altronde «la trattatistica ha tradizionalmente interpretato» come «metafora continuata».²⁸ Nella prima parte di questo lavoro si era posto il problema della rappresentazione del tempo nel romanzo storico del Novecento e si era tentato di farla coincidere con l'immagine della costellazione, mutuata da Benjamin. Proprio questa idea ci sembra affine a quella della rappresentazione allegorica che «realizza una congiunzione di simboli, costellazione di segni, che gravitano intorno ad una comune forza associativa».²⁹ Benjamin attribuisce all'allegoria una funzione simile a quella che Consolo dà, con una certa imprecisione, alla metafora, tanto da poterla identificare come un'estensione dell'intento critico e analitico esercitato dalla metafora stessa: «Lo sguardo dell'allegorico, che colpisce la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del *flâneur*, il cui modo di vivere avvolge ancora di uno sguardo conciliante quello futuro, sconsolato dell'abitante della grande città».³⁰ Senza voler forzare similitudini, quello che ci preme sottolineare è l'analogia tra il procedimento analitico di Benjamin e quello di Consolo, per entrambi associato alla particolarità del punto di vista. Lo sguardo del *flâneur* è obliquo e straniato. Come i topi della Senna, Consolo guarda la città scorgendo le sue parti ctonie, i dettagli trascurati, senza immedesimarsi nella folla anonima: in questo modo costruisce il suo romanzo con uno sguardo allegorico. Ponendosi a una distanza sia temporale che geografica, coglie la costellazione in cui la storia risorgimentale dei vinti può dialogare col presente a lui contemporaneo. Gli anni Settanta infatti diventano il momento in cui si trae il bilancio della storia dell'Italia repubblicana:

la polemica sul Risorgimento era chiaramente riferita al fascismo, alla sua caduta, alle speranze che la Resistenza e la Liberazione avevano riaccese, e al nuovo potere politico che nel Paese s'era instaurato, puntualmente su trasformismi e cinismi, sull'ulteriore emarginazione dalla storia di quella classe che a ogni cambiamento ne usciva sconfitta.³¹

Dalla prospettiva di quegli anni, che separano l'esplosione del Sessantotto dalla stesura del *Sorriso*, il rinnovamento politico e sociale promesso

27 Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., p. 47.

28 *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, a cura di G.L. Beccaria, Einaudi, Torino 2004, p. 38.

29 *Ibidem*.

30 W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in Id., *Angelus Novus*, cit., p. 155.

31 Consolo, *Il «Sorriso», vent'anni dopo*, cit., p. 1255.

dalla Resistenza e dai movimenti contadini a cui Consolo aveva guardato con grande attenzione, appare ancora una volta messo in dubbio.

Uno dei temi che Consolo riconosce come tipico del suo romanzo è quello del ruolo dell'intellettuale di fronte alla storia.³² Questo, che si potrebbe più facilmente tradurre nel complesso rapporto tra intellettuale e società moderna, è un tema largamente dibattuto negli anni Settanta, quelli – per intenderci – di *Scritti corsari* (1975) di Pasolini e di numerosi saggi di Fortini. A riflessioni simili era giunto già anche Benjamin, che definisce l'emergere della società moderna come la preistoria dei tempi in cui scrive. Il *flâneur*, che nella sua analisi viene identificato con Baudelaire, riassume proprio la condizione dell'individuo di fronte alla scoperta delle novità della modernità. Il camminatore di città infatti non è l'uomo della folla, ma neanche l'intellettuale al di sopra della massa. È invece colui che scruta e osserva con occhio acuto i cambiamenti della società, essendo in grado di interpretarli.³³ Ed è questo il ruolo che Consolo affida al personaggio di Mandralisca: un *flâneur* che si aggira nei luoghi dei «disastri della guerra» portando la testimonianza diretta delle ragioni dei rivoltosi. Il suo sguardo è coinvolto e stupito, ma nello stesso tempo distaccato ed estraneo. Egli comprende l'importanza di lasciare una testimonianza di quei fatti finalmente libera dagli intrighi della storiografia e riempita di memoria letteraria. «Proprio la distanza di Mandralisca dall'azione permette a quest'ultimo di giungere ad una riflessione più ampia, oltre la contingenza».³⁴ Questa distanza porta quindi il personaggio ad una riflessione: quella sulle classi subalterne e sul dramma della scrittura, che facilmente diventa impostura di chi, assicurato dalla propria condizione di privilegiato, ha la possibilità di leggere la storia come «il rimbombo de' bellici Oricolchi». Per questa ragione risulta importante la riflessione sulla varietà del punto di vista, secondo cui uno sguardo distaccato e critico è in grado di scorgere l'esistenza dell'impostura, che si rivela tale proprio all'interno dell'intervallo allegorico. Quest'ultimo scandisce sia la riflessione che la struttura frammentaria dell'intero romanzo. L'alternanza che si sviluppa tra diegesi e appendici mette racconto letterario e racconto storiografico l'uno di fronte all'altro. Consolo pone l'attenzione sul processo di creazione dell'opera con l'intento di mostrare il fatto storico e il suo rovescio romanzesco: è la funzione delle sue "appendici" documentarie. In questo modo egli «visualizza»³⁵ nella struttura stessa del romanzo l'idea manzoniana di componimento misto di storia e invenzione, anche se riduce di molto il *plot*, contraendo la percentuale d'invenzione

Tutta un'altra storia.
Narrazioni oblique
in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

32 Cfr. Id., *Fuga dall'Etna*, cit., p. 37.

33 Cfr. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, cit., p. 155.

34 C. Segre, *La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, in Id., *Intreci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, p. 78.

35 Grassia, *La ricreazione della mente*, cit., p. 22.

rispetto al modello.³⁶ Il risultato non è infatti un romanzo storico d'impianto ottocentesco, ma una narrazione frammentaria e per quadri.³⁷

4. La collezione

La scrittura del *Sorriso* procede spesso per accumulazioni di parole, similitudini e analogie, soprattutto nei primi capitoli, in cui Consolo affida a un narratore esterno l'apertura del romanzo e la presentazione del personaggio. L'accumulazione è un'immagine che caratterizza fortemente Mandralisca e che corrisponde alla sua essenza di erudito e fine collezionista. Questa scrittura domina l'intero romanzo, manifestandosi sia là dove a narrare non è il protagonista ma il narratore, come nei primi capitoli, sia dove a scrivere è ormai lo stesso personaggio (i capitoli sesto, settimo e ottavo, scritti sotto forma di memoria).

Ma è proprio nei primi due capitoli (che sono anche più lunghi per numero di pagine) che la scrittura di Consolo imita in più luoghi il ritmo della mente contemplativa del barone, cedendo spesso all'accumulo di parole e pensieri non sempre legati da una successione logica.

Sotto queste immagini il Mandralisca cercava di nascondere, di rimandare indietro altre che in quel momento (frece volatili nel cielo di tempesta migranti verso l'Africa, verdi chiocciole segnanti sulla pietra strie d'argento, alte flessuose palme schiudenti le vulve delle spate con le bianche pasquali inflorescenze...), chissà per quale associazione o contrappunto, premevano per affiorare in primo piano. E quindi si presentarono, con disappunto del barone, davanti a quell'uomo indagatore e giudice, ordinate nei loro volumi, con titolo e stamperia e anno d'edizione, nella forma degli studi di cui il barone, in alti momenti, intimamente si compiaceva, con un certo orgoglio, con una certa soddisfazione, studi che gli avevano aperto le porte delle più importanti Accademie del Regno, Gioenia Peloritana, Zelanti Pellegrini: *Catalogo degli uccelli che si trovano stazionari o di passaggio nelle isole Eolie, Catalogo dei molluschi terrestri e fluviatili delle Madonie e luoghi adiacenti, Catalogo e fecondazione delle palme*.³⁸

Negli ultimi capitoli, invece, esibizione erudita e contemplazione, pur presenti, provano a cedere il passo a una scrittura della realtà, asciutta ed utile. Ecco un esempio dal capitolo ottavo:

36 Cfr. A.M. Morace, *Sinopie manzoniane*, in Id., *Orbite novecentesche*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2001, p. 211.

37 A tal proposito è illuminante la lettura di una nota redazionale scritta da Consolo come anticipazione del romanzo e uscita sull'«Ora» del 9 dicembre 1975, di cui si trova notizia in Turchetta, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1316: «Questi primi due racconti [...] sono inframmezzati da documenti e appendici. Il tutto per far scoprire gli ingranaggi dell'invenzione letteraria [...] e come la scrittura, non solo letteraria, ma anche storica, anche scientifica, sia un privilegio di classe, della borghesia, e quindi sempre processo di violenza, di sfruttamento nei confronti delle classi subalterne».

38 Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., p. 131.

una voce di mare veniva dal profondo, eco di eco [...] come la voce cretuda prigioniera nelle chiocciole, quelle vaghissime di forma e di colore della classe Univalvi Turbinati e specie Orecchiuto o Búccina o Galeriforme, Flauto o Corno, Ubilicato o Scaragol, Nicchio, d'una di quelle in somma vulgo Brogna, Tritone perciato d'in sull'apice [...] ma che dico? Di echi parlavamo.³⁹

Mandralisca è un amante dell'arte e dell'antichità, ma anche uno scienziato naturalista. La sua ricerca di cose antiche e di civiltà sepolte corrisponde, nella scrittura che lo caratterizza o in quella che segue l'andamento del suo pensiero, all'utilizzo di parole auliche, desuete e perdute che riemergono così dalla dimenticanza. Lo stesso Consolo dichiara che «non sono però parole inventate, ma reperite, ritrovate. Le trovo nella mia memoria, nel mio patrimonio linguistico».⁴⁰ Il lessico utilizzato è infatti formato dall'incontro di parole di origine greca, araba, spagnola, francese o siciliana inserite all'interno del codice centrale della lingua italiana. Come Mandralisca va a caccia di oggetti antichi, così Consolo ripescava parole dalla sua memoria, che è operazione chiaramente allegorica e benjaminiana. È chiaro quanto la scrittura per Consolo sia legata alla memoria, e quanto l'attività dello scrittore sia vicina a quella di un archeologo o di un collezionista. Tale è appunto Mandralisca, che vive in un mondo pieno di oggetti da lui raccolti e sente il bisogno di nominarli. È un lavoro inconsapevole per il personaggio, ma che corrisponde nello scrittore all'idea di una letteratura che, nutrendosi di memoria, sia volta alla conservazione. Lo studio di Mandralisca descritto nel secondo capitolo è quindi la stanza del collezionista:

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 [...] uccelli impagliati di Sicilia, delle Eolie o di Malta. Il cannocchiale e la sfera armillare. Dentro vetrine e teche, [...] 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.⁴¹

È qui che il barone raccoglie tutti gli oggetti di suo interesse, conservandoli e dando loro una nuova e personale sistemazione decontestualizzata dalla realtà da cui provengono. Questa idea della collezione rimanda ancora una volta a Benjamin: in *Baudelaire e Parigi* il collezionista è descritto come colui che trasfigura le cose togliendo agli oggetti della sua raccolta «il loro carattere di merce»:⁴²

Tutta un'altra storia.
Narrazioni oblique
in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

39 *Ivi*, p. 236.

40 *Id.*, *Fuga dall'Etna*, cit., p. 54.

41 *Id.*, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., p. 158.

42 Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, cit., p. 154.

Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si trasferisce idealmente non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili.⁴³

È importante precisare due aspetti. In primo luogo Benjamin si riferisce ad uno specifico momento storico, quello dell'Europa di fine Ottocento, che sta vivendo l'esperienza della modernità; quello descritto da Benjamin è un mondo colmo di oggetti prodotti in serie, che hanno valore di merce. Siamo lontani perciò dall'universo sociale descritto da Consolo, ma in realtà metaforicamente vicini, se si pensa che gli anni in cui viene scritto il *Sorriso* vedono il tramonto definitivo del mondo contadino e quindi di tutti quegli oggetti e quei riti che gli appartenevano. In secondo luogo, Mandralisca con la sua mente da collezionista e catalogatore non si batte consapevolmente contro l'oblio e la dimenticanza, ma raccoglie oggetti per il proprio gusto, pensando di poter contribuire così al progresso del sapere. Sappiamo però che il barone nel corso del romanzo va incontro a un cambiamento, ed è qui e non prima che riemerge in lui l'urgenza dell'impegno civile. Dopo la visione degli effetti della rivolta di Alcàra⁴⁴ avviene infatti lo scarto del protagonista, che decide di distruggere proprio la sua collezione in quanto simbolo di uno sguardo aristocratico e indifferente nei confronti della realtà circostante. Ma proprio sull'inutilità dell'oggetto che non è più merce si fondava il carattere eversivo del collezionista di Benjamin. Questa differenza è decisiva, poiché segna una tendenza opposta delle due figure. Se infatti il collezionista salva gli oggetti dal mondo mercificato per chiuderli nella nuova dimensione dell'*intérieur*,⁴⁵ l'impegno civile di Mandralisca consiste invece nell'uscire dal mondo irrealistico dell'intimità dello studio, intervenendo a suo modo nella storia.

5. La lumaca da collezione

Un romanzo visivo come *Il sorriso* non poteva non possedere una figura con cui rappresentare l'andamento della scrittura: si tratta dell'immagine della chiocciola. Questa equivale al fronzolo barocco, alla spirale della parola ricercata e antica, all'accumulazione labirintica che descrive la colle-

43 *Ibidem*.

44 «Spesso fetore immondo di carogne pregne a galla nella vasca, macelleria di quarti, ventri, polmoni; [...] nella calda piazza desolata orridi morti addimorati rovesciati dall'uscio del Casino e vi s'ammucchiano davanti, sulle lastre, uomini, fanciulli, anziani [...]. L'avvoltoio carnivoro si posa sopra morti putrefatti: affonda il rostro, scava, un colpo vigoroso dalla testa, e strappa, dal ventre o dal torace, un tocco»: Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., pp. 224-225.

45 Cfr. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, cit., p. 154.

zione Mandralisca. Alla scrittura orizzontale se ne oppone però una verticale che emerge dopo la conversione del barone e che corrisponde alle scritte posizionate verticalmente all'interno del carcere. La scoperta di un altro punto di vista avviene proprio attraverso il rifiuto della figura familiare della chiocciola, in quanto simbolo d'indifferenza. Questa viene però subito riutilizzata nell'approccio al nuovo. Mandralisca è allora un vero collezionista: pur distruggendo la sua collezione, non abbandona gli oggetti di culto, rifunzionalizzandoli nella chiave dell'impegno civile. La chiocciola, questo elemento così familiare, acquista il senso di una «metafora plurima»,⁴⁶ volta a rappresentare più elementi: l'impostura e l'inutilità, la distrazione che copre la realtà, il distacco aristocratico e quello borghese del marinaio del *Ritratto d'uomo*, dietro cui si cela l'intellettuale, il «carcere torto» dove vengono racchiusi i rivoltosi di Alcàra. La chiocciola allora nella scrittura di Mandralisca è veramente un'immagine perturbante,⁴⁷ che si nutre di «liquami, decomposizioni» e che non risparmia neanche i miseri resti dei morti fino a coincidere con la proprietà. «La proprietà, Interdonato, la più grossa, mostruosa, divoratrice lumaca che sempre s'è aggirata strisciando per il mondo».⁴⁸

Come sostiene Segre, il romanzo è quindi basato su una «costruzione a chiocciola», che però prima di ogni cosa rappresenta la metafora della scrittura. La riflessione su questa ritorna infatti continuamente in tutta l'opera: la storia come «scrittura continua di privilegiati», il dramma di coloro che non sanno «tener la penna in mano», le scritte carcerarie. La chiocciola acquista allora un significato universale, come metafora di tutta la realtà attraversata dalla storia, di un mondo complesso e spesso ostile, che però l'uomo può essere in grado di affrontare. La sfida al sistema-labirinto proposta qualche anno prima da Calvino⁴⁹ viene ora accolta da Consolo: il castello e il carcere/chiocciola, la scrittura ridondante e quella essenziale, il viaggio di Mandralisca dal salotto aristocratico all'inferno del «carcere torto» costituiscono il movimento con cui Consolo accoglie e denuncia la formula labirintica come struttura del suo romanzo. D'altronde la connessione tra questa immagine e quella della chiocciola la ritroviamo nel *Sorriso*:

Essendo Còcalo il re di Sicilia che accolse Dedalo, il costruttore del Labirinto, [...] ed avendo il nome Còcalo dentro la radice l'idea della chiocciola [...] enigma soluto, falso labirinto, con inizio e fine, chiara la bocca

46 Cfr. Segre, *La costruzione a chiocciola*, cit., p. 80.

47 Cfr. R. Galvagno, «Il sorriso dell'ignoto marinaio» e l'ordine della scrittura, in «Siculorum Gymnasium», LVIII-LXI, 2005-2008, *Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di S.C. Sgroi e S.C. Trovato, tomo I, p. 833.

48 Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., p. 220.

49 Cfr. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, ora in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995.

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.⁵⁰

Il labirinto che Mandralisca si trova quindi ad affrontare è falso poiché possiede un inizio ed una fine. Occorre comunque una mappa per orientarsi, che Calvino stesso aveva raccomandato a chi avesse voluto attuare questa sfida. Consolo accetta la sollecitazione assumendo la forma labirintica e riportandone all'interno del romanzo la mappa, che coincide ancora una volta con l'immagine della chiocciola. Ma la risposta alla sfida lanciata da Calvino, nel testo di Consolo, si trova in relazione con altre fonti letterarie, creando un ricco dialogismo. Il disegno è in realtà un omaggio al testo sulle chiocciole di Filippo Buonanni, il quale così cita sotterraneamente *La ricreazione del savio* di Daniello Bartoli.

So che 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.⁵¹

L'uomo non è in grado, attraverso la geometria, di dare una corretta raffigurazione della chiocciola, poiché la linea logico-razionale non tiene conto dei margini, ovvero delle sfumature che questa può contenere. L'immagine assume ancora una volta una valenza metaforica, poiché di margini si occupa *Il sorriso*. La rappresentazione è sempre menzognera rispetto alla realtà: così come la linea geometrica non basta per riprodurre correttamente la chiocciola, la storiografia ufficiale riempie pagine ricche solo di falsità. La citazione è quindi importantissima e si rivela spia dello statuto ideologico del romanzo, che si basa sulla volontà di smascheramento dei modi in cui agisce la macchina ideologica del potere. Se la linea geometrica non riesce a fornire un'immagine corretta della chiocciola così come della realtà, sarà necessario ricorrere ad un'altra figura rappresentativa, ovvero la spirale. In uno scritto del 1995 intitolato appunto *La retta e la spirale*, Consolo riprende le parole di Leopardi che nello *Zibaldone* aveva delineato una differenza tra la lingua francese e quella italiana, definendo la prima geometrica e tendente all'unicità, e la seconda molteplice nelle sue infinite possibilità. Leopardi inoltre rileva proprio nella scrittura tutta «risalti e rilievi» di Daniello Bartoli, che Consolo non a caso cita attraverso Buonanni, la perfezione della linea barocca. Ma proprio all'interno della stessa letteratura italiana Consolo riconosce l'alternarsi delle due linee: quella rinascimentale e logica e quella barocca a forma di

50 Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., pp. 234-235.

51 *Ivi*, p. 233. Su questo tema cfr. Grassia, *La ricreazione della mente*, cit.

spirale.⁵² Se la scrittura geometrica e razionale fornisce un'immagine menzognera, sarà allora compito della spirale, quindi del fronzolo dichiaratamente letterario, svelare la verità. Ci troviamo così di nuovo vicini alle creazioni fantasiose dell'abate Vella e a un'idea forte di letteratura come funzione critica. La scrittura di Consolo si rivela quindi profondamente barocca: non solo ne affronta una delle tematiche tipiche, cioè l'ambiguo rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione, ma trova proprio nella complessità di questo stile la maniera per raccontare il reale. D'altronde già Brancati aveva dato una definizione di barocco⁵³ condivisa, benché rimodulata, da Consolo: «[Il barocco] è dunque una costruzione di tipo logico (perché altrimenti non reggerebbe, diventerebbe puro estetismo), ma con una sottostruttura logica che sostiene quelle che sono le stratificazioni sia memoriali che culturali che quest'isola ha in sé».⁵⁴ Risulta chiaro quindi come il barocco sia una costante della scrittura che si nutre di una costruzione logica e razionale e non di puro formalismo.

Come Mandralisca anche Consolo tramite la scrittura raccoglie i suoi oggetti da collezione: rifunzionalizza parole antiche o perdute e testi di epoche differenti, all'interno di un contesto tutto letterario, ma funzionale alla costruzione di un possibile futuro.

6. Storia e «microstoria»

La riflessione sulla storia attuata da Mandralisca è molto legata alla scrittura e rivela una dicotomia letterati/illetterati che inevitabilmente coinvolge anche il linguaggio. Nel romanzo questa distanza è espressa nel difficile dialetto di San Fratello⁵⁵ che, se risulta espressione di una comunità di uomini, non può certamente essere veicolo di idee condivise da tutte le classi. La sua non comunicabilità è infatti mimesi del mancato connubio tra la rivoluzione sociale portata avanti istintivamente dai contadini per il possesso della terra e quella politica, ideologica e ragionata del ceto aristocratico-borghese. È questa l'intuizione più importante di Mandralisca che, alla fine del romanzo, arriva a sperare nella possibilità di un linguag-

Tutta un'altra storia.
Narrazioni oblique
in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

52 Cfr. Consolo, *La retta e la spirale*, conferenza tenuta all'Università di Salamanca, 6 novembre 1995, in Id., *Di qua dal faro*, ora in Id., *L'opera completa*, cit., pp. 1234-1238.

53 «Il barocco è quella linea retta che uscendo in un ghirigoro entra in un altro ghirigoro»: questa espressione compare in un articolo del «Corriere della Sera» del 4 Luglio 1954 dal titolo *Borgese*, scritto in occasione della morte dello scrittore.

54 Calcaterra, *Conversazione con Vincenzo Consolo*, cit., p. 154.

55 Il particolare dialetto parlato nel paese di San Fratello, in provincia di Messina. Per uno studio approfondito su questo dialetto in relazione al romanzo di Consolo, rimando a S.C. Trovato, *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliano del «Sorriso dell'ignoto marinaio» e di «Lunaria»*, in *Dialetto e Letteratura*. Atti del II convegno di studi sul dialetto siciliano, Pachino, 28-30 aprile 1987, a cura di G. Gulino ed E. Scuderi, Assessorato ai Beni Culturali, Biblioteca Comunale «Dante Alighieri», Pachino 1989, ora in «Nuove Effemeridi», VIII, 29, 1995/I, numero speciale dedicato a Vincenzo Consolo col titolo *Forme e funzioni del linguaggio*.

gio inclusivo e non oppressivo: «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 interamente riempiti dalle cose». ⁵⁶ Questa speranza in una possibile equivalenza tra le parole e le cose coincide con l'idea di un linguaggio che non risulti un codice imposto, ma il mezzo di comunicazione di una società finalmente libera e non più divisa in classi. Nel vasto *pastiche* linguistico dello scrittore, il sanfratellano risulta allora l'esempio estremo della volontà di riportare sulla pagina una scrittura dell'«oltranza», ⁵⁷ che superi il linguaggio strettamente comunicativo e piatto della quotidianità. L'intento è ideologico, la funzione è critica, il dialetto di San Fratello "incomprensibile". Tutti questi elementi partecipano a quella che per lo scrittore rappresenta la lotta alla corruzione e all'impoverimento della lingua.

Come collocare allora in ultima analisi un romanzo che porta in sé questa visione forte della letteratura, tanto da affidarle una funzione critica, conoscitiva e soprattutto di opposizione all'appiattimento omologante delle ideologie?

Il sorriso in effetti si inserisce perfettamente nel dibattito culturale del suo tempo, risultando permeato dalle tendenze che a questo appartengono. L'idea della raffigurazione del mondo come labirinto è cara alla più classica letteratura postmoderna. Ma ancora altri elementi ricorrenti in questa tendenza, come si accennava all'inizio di questo lavoro, sono presenti nel romanzo: l'intertestualità, il citazionismo, la riscrittura, la sostituzione del linguaggio alle cose, la biblioteca. Essi caratterizzano fortemente quel tipo di letteratura; e tuttavia in Consolo sono utilizzati diversamente. Così la biblioteca di Mandralisca descritta nel romanzo non rappresenta l'idea di una fine delle conoscenze e di un mondo ridotto a linguaggio da riprodurre, ma è invece proprio il luogo da cui ripartire per risolvere il problema della distanza sociale e culturale tra le classi. Anche la riscrittura e il citazionismo vengono utilizzati nel senso di una letteratura intesa come memoria che conserva le tracce del passato per la costruzione di un futuro. Siamo quindi lontani dall'idea del puro gioco letterario, indice di una visione del mondo come eterno presente che gira su se stesso autocitandosi, e dal procedere retorico-stilistico caro ai postmodernisti.

Il sorriso è un romanzo storico, in linea con il recupero del genere che si è sviluppato tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Novecento, sia nelle vesti di romanzo neostorico di carattere postmodernista, sia attraverso

56 Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit. p. 217.

57 Così Remo Ceserani definisce la scrittura di Consolo, riprendendo l'espressione utilizzata da A. Zanzotto. Cfr. R. Ceserani, *Vincenzo Consolo, «Il sorriso dell'ignoto marinaio», nuova edizione; «Retablo»*, in «Belfagor», XLIII, 31 marzo 1988, ora in «Nuove Effemeridi», cit., col titolo *La cifra dell'oltranza*, p. 124.

so delle esperienze non catalogabili in maniera sistematica, ma che affidano alla storia una forte tensione civile e antropologica.⁵⁸ La rinascita del romanzo storico va legata all'interesse per la cultura storiografica proposta in primo luogo dalla scuola delle «Annales», ma soprattutto all'affermazione del metodo storiografico della microstoria grazie ai lavori di Carlo Ginzburg. Ed è qui che si possono rilevare delle analogie con *Il sorriso*, che utilizza la storia come un mezzo di indagine critica sul passato. Le fonti rilevate non riguardano più solo le «gesta dei re», ma anche dettagli, parole e segni che possono finalmente dare una risposta agli interrogativi che l'abate Vella poneva alla storia: «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?».⁵⁹ «Le genti meccaniche e di piccolo affare» potevano aspirare a divenire protagoniste della storia, oltre che della letteratura.

7. Ripensare *Il sorriso*

Consolo scrive dunque *Il sorriso* fra Neoavanguardia e Postmoderno, non identificandosi con nessuna delle due istanze, ma rendendo presente una “zona” del romanzo del secondo Novecento che vede il suo sviluppo proprio negli anni Sessanta e Settanta. Di questa zona *Il sorriso* non è certamente l'unico rappresentante: è stato già sostenuto come a farne parte siano alcuni romanzi di Volponi, primo fra tutti *Corporale* (1974), e di Pasolini (*Divina Mimesis* e *Petrolio*).⁶⁰ Negli anni Sessanta, mentre assistiamo all'emergere del Postmodernismo, si registra quella che da una parte della critica è stata definita un'istanza Neomodernista.⁶¹ *Il sorriso* può essere collocato all'interno di quest'ultima tendenza che instaura una relazione netta, benché per certi aspetti divergente, con la tradizione del romanzo primonovecentesco.

Proprio la plurivocità di cui parla Segre diventa spia di questa appartenenza. Il romanzo risulta attraversato da costanti cambiamenti dello statuto della narrazione: si va dal discorso diretto all'indiretto libero, al monologo interiore, non escludendo le fugaci apparizioni del narratore onnisciente. È questo un tipo di narrazione che trae giustificazione proprio dal

Tutta un'altra storia.
Narrazioni oblique
in *Il sorriso dell'ignoto marinario*

58 Cfr. G. De Donato, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Schena, Fasano 1995, p. 72ss.

59 L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Einaudi, Torino 1963, p. 59.

60 Cfr. T. Toracca, «*Corporale*» romanzo neomodernista, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, M. Alessandrini, Metauro Edizioni, Pesaro 2015, pp. 385-403. Nel saggio, Toracca accenna alla possibilità di inserire *Il sorriso*, ma anche altri romanzi di quegli anni, all'interno di questa tendenza.

61 Cfr. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luparini, M. Tortora, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38.

relativismo e dalla varietà del punto di vista, intesi come unica via di adesione al reale. La chiocciola/spirale di Mandralisca denuncia la menzogna di una rappresentazione geometrica e oggettiva della realtà, dichiarando quindi il relativismo gnoseologico come risposta. E allora lo smascheramento delle false credenze può avvenire, nel romanzo storico, all'insegna della denuncia della Storia/Storiografia come dispensatrice di menzogna. Il romanzo storico che anche Consolo rispolvera, può essere così letto all'interno di questa più vasta categoria e differenziarsi nettamente dal romanzo neostorico.

Si potrebbe inoltre aggiungere che il romanzo degli anni Sessanta-Settanta in Italia, e anche quello degli anni successivi, registra un non totale appiattimento all'interno della categoria del Postmodernismo. Alcuni dei romanzieri italiani insomma affrontano le tematiche e gli stilemi della postmodernità in maniera non estrema, rientrando il più delle volte solo in parte all'interno di questa complessa classificazione. Di fronte a questa difficoltà di catalogazione, si potrebbe cambiare ancora una volta punto di vista e chiedersi se sia ancora opportuno parlare di Postmodernismo come tendenza dominante riguardo al caso specifico dell'Italia.⁶² Molti degli scrittori più importanti di quegli anni, più che accogliere strettamente questi moduli, riflettono sulle sfide che impone la società a loro contemporanea. L'impegno civile e critico-negativo è insomma una cifra caratteristica di questa produzione, che sia o meno affrontata attraverso le formalizzazioni in voga nel postmodernismo: così Volponi, tra le sperimentazioni di *Corporale* e la convinzione che il romanzo abbia la funzione di «contribuire, nelle sue libere forme, al dibattito»;⁶³ così Sciascia, tra le considerazioni dell'avvocato Francesco Paolo Di Blasi e il recupero del romanzo-inchiesta (*Affaire Moro*); così, infine, Consolo, tra *Il sorriso* e la sua folta produzione saggistica. Nel caso specifico dell'Italia, e a proposito di questi anni, un'opposizione netta tra Postmodernismo e Neomodernismo appare debole e tutta a favore della «reviviscenza modernista» che, attraverso formule spesso eterogenee, ci ha donato i risultati migliori.

62 Il tema viene affrontato per esempio da Donnarumma in *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», 43, 2003, pp. 56-85.

63 Cfr. P. Volponi, *Le difficoltà del romanzo*, in *Romanzi e prose*, III, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2003.