





VINCENZO CONSOLO: punto de unión  
entre Sicília y España.  
Los treinta años de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.  
Irene Romera Pintor (Ed.)

- © De los textos: los autores
- © Del reportaje fotográfico: Jorge Franch y Taix
- © Del retrato de Vincenzo Consolo: Ana Rosa Pantaleoni
- © Del diseño de la Portada: Ana Rosa Pantaleoni
- © De la presente edición: Generalitat, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2007.

ISBN: 978-84-482-4620-4

Depósito legal: V-2895-2007

GENERALITAT  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

Hble. Sr. Alejandro Font de Mora Turón  
Conseller de Cultura, Educació i Esport

Ilma. Sra. Concepción Gómez Ocaña  
Secretària Autonòmica de Cultura i Política Lingüística

Ilma. Sra. Alida C. Mas Taberner  
Subsecretària de la Conselleria de Cultura, Educació i Esport

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Excmo. Sr. Francisco Tomás Vert  
Rector Magnífico

Excmo. Sr. Rafael Gil Salinas  
Vicerrector de Cultura

Dra. Irene Romera Pintor  
Profesora Titular de Filología Italiana  
Coordinadora de la publicació

Maquetación e impresión: Martín Impresores, S.L.

Al sorriso di Carla-Maria, mia figlia



## ÍNDICE

PRÓLOGO del Conseller de Cultura, Educació i Esport Hble. Sr. Alejandro Font de Mora Turón.....	9
PRÓLOGO del Excmo. y Magnífico Sr. Rector de la Universitat de València, Francisco Tomás Vert.....	11
PRESENTACIÓN de Irene Romera Pintor.....	13
SESIÓN INAUGURAL, bajo la presidencia del Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura de la Universitat de València, Rafael Gil Salinas .....	19
PROEMIO de Vicente González Martín, Sicilianidad e hispanidad en la obra de Vincenzo Consolo.....	31
ARTÍCULOS monográficos sobre <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio</i> :	
Vincenzo Consolo, Antonello da Messina .....	51
Renzo Cremante, La sperimentazione di Vincenzo Consolo fra storia e invenzione.....	63
Giulio Ferroni, Forme della visione nel <i>Sorriso dell'ignoto     marinaio</i> .....	75
Salvatore C. Trovato, Regionalità e traduzione. Dalla <i>Sonrisa     spagnola a quella argentina</i> .....	87
Giuliana Adamo, Limina testuali nel <i>Sorriso dell'ignoto marinaio</i> ..	103
María Bayarri Rosselló, El ignoto marinero sonríe ante el árbol de las cuatro naranjas.....	127
Joaquín Espinosa Carbonell, Sasà, Palamara, frate Nunzio y otros secundarios activos (Consideraciones en torno a los personajes secundarios de <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio</i> ) .....	137

Nicolò Messina, <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio</i> . Vicissitudini di un progetto .....	147
EPÍLOGO de Manuel Gil Esteve, Dicen que Consolo (ensoñación).....	181
APÉNDICES:	
I. PRESENTACIÓN DEL LIBRO <i>Lunaria vent'anni dopo</i> (Actas de las Jornadas Internacionales celebradas en la Universitat de València). Moderador: Manuel Gil Esteve.....	
Participantes (por orden de intervención):	
Vicente Navarro de Luján .....	198
Leonardo Carbone.....	202
Isabel González .....	204
Fausto Díaz Padilla.....	207
Irene Romera Pintor.....	214
II. PRESENTACIÓN DEL LIBRO <i>La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo</i> . Moderador: Irene Romera Pintor.....	
Participantes (por orden de intervención):	
Giuliana Adamo.....	217
Giulio Ferroni.....	220
Vincenzo Consolo: punto de unión entre Sicilia y España. Los treinta años de <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio</i> .....	227
CLAUSURA DE LAS JORNADAS, bajo la presidencia de la Ilma. Sra. Decana de la Facultad de Filología de la Universitat de València, María José Coperías, Vincenzo Consolo.....	251



## PRÓLOGO

La feliz entente que ha permitido la colaboración, una vez más en temas divulgativos, entre la Conselleria de Cultura, Educació i Esport y la Universitat de València junto a numerosas entidades culturales y académicas tanto españolas como italianas, se ha visto materializada de nuevo a través de estas páginas.

En ellas se constata el alto nivel de intercambio académico y, sobre todo, el profundo hilo de comunicación cultural que une -y no de ahora precisamente-, a Valencia con la fachada continental europea que le sirve como espejo y viceversa; esto es, con Italia, y más específicamente con su fracción meridional, ámbito territorial que, no por casualidad, estuvo ligado precisamente, y por lazos que iban más allá de lo meramente político, con la antigua Corona de Aragón.

Las Jornadas celebradas en octubre de 2006 a partir del trigésimo aniversario de la aparición de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, obra de especial relevancia dentro de la producción de este certero intérprete del genio mediterráneo que es Vincenzo Consolo, permitieron abrir nuevos frentes de investigación interdisciplinar en torno a la fascinación que este mar ha producido en uno de sus notarios más prolíficos y, sin duda, también más originales a la hora de describir sus emociones, matices y sensaciones más directas.

No me cabe duda de que la estela de las anteriores Jornadas, celebradas a partir de *Lunaria*, otra gran obra del escritor sici-

liano, y que también fueron refrendadas por el éxito tanto de participación como de cualificación de los profesores y ponentes invitados, se ha vuelto a ver ratificada en las de la edición del pasado año. Esta circunstancia confirma no sólo la evidencia de esa proximidad cultural -y hasta casi se podría decir que epidérmica-, sino la confirmación de nuestra firme voluntad por seguir fortaleciéndola en lo sucesivo.

Alejandro Font de Mora Turón  
Conseller de Cultura, Educació i Esport

## PRÓLOGO

Coincidiendo con la “VI Semana de la lengua Italiana en el mundo”, establecida por el Ministerio de Asuntos Exteriores Italiano, la Universitat de València ha ofrecido unas Jornadas Internacionales en honor a Vincenzo Consolo, uno de los autores contemporáneos de mayor prestigio en el marco de la Literatura Italiana. Las Jornadas se celebraron los días 23 y 24 de octubre de 2006, bajo el título: *Vincenzo Consolo: punto de unión entre Sicilia y España. Los treinta años de Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Se cierra así el ciclo de dos años dedicado a la figura de Consolo, organizado por la profesora Irene Romera Pintor.

En dichas Jornadas, cuyas Actas se ofrecen en el presente volumen, contamos con la presencia del propio autor, Vincenzo Consolo, y con grandes estudiosos de la Literatura Italiana y Española dentro y fuera de España: catedráticos de diversas universidades nacionales, así como destacados catedráticos y especialistas procedentes de universidades italianas (Myriam Chiabò, Renzo Cremante, Giulio Ferroni, Salvatore Trovato). También asistieron D. Vicente Navarro de Luján, Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas de la Generalitat Valenciana, y D. Leonardo Carbone, Cónsul Honorario de Italia en Valencia, así como los máximos representantes de los Institutos Italianos de Cultura de Barcelona y de Madrid: D. Elio Traina y D. Angelo Pantaleoni.

La calidad científica de las distintas intervenciones y el intercambio cultural que se consigue en eventos de esta magnitud ponen de manifiesto la importancia de fomentar su organización en el seno de nuestra universidad. De hecho, en el transcurso de es-

tas Jornadas Internacionales se presentaron varias publicaciones relacionadas con el autor tratado durante las mismas, posibilitando así catapultar internacionalmente su difusión e influencia.

Pero sin duda estas Jornadas Internacionales han propiciado de manera activa la presencia universitaria valenciana en los actos culturales que se desarrollan dentro y fuera de España, asentando un intercambio pluridisciplinar que promueve la colaboración e interacción entre estudiosos con una proyección internacional. De esta manera hemos podido crear unos lazos profesionales de unión con universidades italianas para así consolidar unas relaciones internacionales estables que han generado nuevas líneas de cooperación en materia de investigación.

En definitiva, un acto académico de estas características no sólo promociona la labor científica y el intercambio cultural más allá de nuestras fronteras, sino que promueve la actividad del profesorado universitario en el marco internacional. La Universitat de València se congratula, por tanto, de haber podido contribuir al cumplimiento de este objetivo mediante la organización de estas Jornadas Internacionales en homenaje a Vincenzo Consolo.

La valía cultural y científica de este proyecto, organizado por la profesora Irene Romera Pintor, se pone de manifiesto en la extraordinaria implicación institucional que lo ha avalado: el Ministerio de Educación y Ciencia, la Generalitat Valenciana, el Ajuntament de València, el Consell Valencià de Cultura, la Diputació de València, así como los Institutos Italianos de Cultura de Barcelona y de Madrid, entre otras muchas prestigiosas instituciones.

Francisco Tomás Vert  
Rector de la Universitat de València

## PRESENTACIÓN

Con ocasión del trigésimo aniversario de la publicación de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, hemos organizado las Jornadas Internacionales *Vincenzo Consolo: punto de unión entre Sicilia y España. Los treinta años de Il sorriso dell'ignoto marinaio*, que se celebraron en la Universitat de València los días 23 y 24 de octubre de 2006 y cuyas Actas ofrecemos en el presente volumen monográfico. De esta manera, cerramos el ciclo de dos años dedicado a la obra de Vincenzo Consolo, ciclo que iniciamos el año anterior con unas primeras Jornadas Internacionales, *Lunaria vent'anni dopo*, que también organizamos en la Universitat de València los días 24 y 25 de octubre de 2005, al cumplirse el vigésimo aniversario de su obra *Lunaria*.

En esta ocasión, al igual que en las Jornadas anteriores, hemos tenido el privilegio de contar con la presencia del propio autor homenajeado, Vincenzo Consolo, así como con diversos especialistas y estudiosos de renombrado prestigio, dentro y fuera de España, que ofrecieron sus aportaciones a lo largo de los dos días que duró el evento.

El presente libro contiene las distintas intervenciones que se llevaron a cabo en dichas Jornadas, todas ellas directamente relacionadas con el *Sorriso*, y que hemos organizado para su publicación por orden cronológico de intervención. El apartado monográfico en torno al *Sorriso* viene precedido por un brillante Proemio de Vicente González Martín, Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca, que nos acerca direc-

tamente a la obra de Consolo: “Sicilianidad e hispanidad en la obra de Vincenzo Consolo”. Por otra parte, hemos reproducido a modo de Epílogo, después del corpus monográfico, la intervención de Manuel Gil Esteve, Catedrático de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid y Decano de los Catedráticos Españoles de Filología Italiana, que realizó una divertida a la par que inteligente exposición sobre el desarrollo de las Jornadas anteriores, *Lunaria vent’anni dopo*, con su intervención “Dicen que Consolo (ensoñación)”.

Dentro del corpus monográfico en torno al *Sorriso*, destacó la conferencia inaugural de Vincenzo Consolo “Antonello da Messina” que abrió las Jornadas por la mañana. A continuación impartió su conferencia Renzo Cremante, Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Pavía y Director del *Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* de Pavía, que puso al servicio de todos su profundo conocimiento de la obra con gran claridad y erudición al tratar sus “Appunti sulla lingua del *Sorriso dell’ignoto marinaio*” (“La sperimentazione di Vincenzo Consolo fra storia e invenzione”).

En la sesión de la tarde los Catedráticos Giulio Ferroni, con su conferencia “I nomi e lo sguardo” (“Forme della visione nel *Sorriso dell’ignoto marinaio*”), y Salvatore C. Trovato, con “Traduzioni spagnole del *Sorriso dell’ignoto marinaio*” (“Regionalità e traduzione. Dalla *Sonrisa* spagnola a quella argentina”), iluminaron desde una perspectiva crítica bien fundamentada las distintas facetas de esta obra tan rica en innovaciones y propuestas lingüísticas, cada uno desde su tema objeto de estudio.

El segundo día de las Jornadas, abrió la sesión de la mañana la exposición de Giuliana Adamo, “Limina testuali nel *Sorriso dell’ignoto marinaio*”, en la que nos ofreció las primicias del es-

tudio que publica en un libro de ensayos dedicado a la obra de Consolo. Por su parte, la intervención del Catedrático de la Casa, Joaquín Espinosa Carbonell, “Sasà, Palamara, frate Nunzio y otros secundarios activos”, deleitó por su amenidad y rigor.

El broche de oro lo puso Nicoló Messina en la conferencia de clausura, desvelando algunos aspectos poco conocidos y aportando una visión a la vez completa y precisa de “*Il sorriso dell’ignoto marinaio*. Vicissitudini di un progetto”.

Además de reproducir la fidedigna transcripción del Acto de Inauguración de las presentes Jornadas, hemos optado por publicar a modo de apéndice las presentaciones de los dos libros que tienen relación directa con la obra de Consolo. Se encargaron de llevar a cabo la presentación de *Lunaria vent’anni dopo* el Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas de la Generalitat Valenciana, D. Vicente Navarro de Luján, el Cónsul Honorario de Italia en Valencia, D. Leonardo Carbone, así como la Presidente de la Sociedad Española de Italianistas, Isabel González, Catedrática de Filología Italiana de la Universidad de Santiago de Compostela. Cerró la mesa de presentación la intervención de Fausto Díaz Padilla, Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Oviedo, con un análisis cuidado y exhaustivo de las Actas que se presentaban.

Se recoge asimismo en el apéndice de este volumen la presentación del libro *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo* (introducción de Giulio Ferroni, edición de Giuliana Adamo, Lecce, Manni, 2006), que reúne ensayos sólidamente documentados sobre la obra de Vincenzo Consolo.

A pesar de no que no se recojan en la presente publicación, durante las Jornadas también se presentaron -a modo de clausura y bajo la presidencia de nuestra Decana, María José Coperías-, las Actas del Simposio Internacional *Relaciones entre los teatros español e italiano: siglos XVI a XX*, celebrado en noviembre de 2005 y que organicé de manera conjunta con Josep Lluís Sirera, Catedrático de nuestra universidad. La Profesora Myriam Chiabò, Directora del *Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, tuvo una destacadísima intervención en la misma, hablando desde la vivencia de su larga experiencia como responsable de los prestigiosos congresos -que se vienen desarrollando en distintas ciudades italianas, todas ellas emblemáticas, como Agnani, Viterbo y Roma-, organizados por el *Centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, cuyo Presidente es el Profesor Federico Doglio.

Por otra parte, la Asociación *Italiques* estuvo presente este año de modo particular con una mesa redonda en la que participaron el Presidente de la asociación, Paolo Carile, Catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Ferrara, y la Vicepresidenta de dicha asociación, Marie France Renard, Catedrática de Literatura Comparada de la Universidad Saint Louis de Bruxelles, que presentaron *Italiques* destacando la vocación cultural transversal de esta asociación que reúne a escritores, intelectuales y editores de varios países europeos al igual que a prestigiosas instituciones.

Enriquece el presente volumen el reportaje fotográfico realizado por Jorge Franch y Taix, que ilustra tanto los actos académicos de las Jornadas, como la recepción en el Ayuntamiento (donde los asistentes fueron recibidos por el Concejal de Cultura, D. Emilio del Toro) y la visita guiada al Museo Conjunto San Juan del Hospital, visita organizada por su directora, D<sup>a</sup> Margarita Ordeig Corsini.



Estas Jornadas han permitido profundizar en determinados aspectos de la literatura italiana en función de sus vínculos culturales con España a través de uno de sus autores contemporáneos más emblemáticos y una de las grandes figuras de la creación literaria contemporánea en Italia. Se ha establecido así un intercambio cultural y académico entre las distintas líneas de investigación, con ocasión de los treinta años del *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, bajo la presencia del propio autor, cuyas inestimables intervenciones e impresiones permitieron a los expertos perfilar la interpretación de su obra.

Además, las Jornadas se vieron enriquecidas con los distintos debates que se establecieron sobre las conferencias expuestas a lo largo de cada sesión, debates en los que no sólo intervinieron los conferenciantes que exponían en cada momento, sino también los demás especialistas asistentes, lo que dio lugar a una interesante y enjundiosa puesta en común.

No puedo concluir sin dejar constancia de mi profundo agradecimiento hacia todos los que han hecho posible que estas Actas hayan visto la luz, y en particular a la Generalitat Valenciana, que una vez más me ha concedido la financiación de las mismas en su totalidad.

Valencia, mayo de 2007

Irene Romera Pintor  
Universitat de València



SESIÓN INAUGURAL, bajo la presidencia del Excmo.  
Sr. Vicerrector de Cultura de la Universitat de València,  
DR. GIL SALINAS

1. Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura de la Universitat de València, Dr. Gil Salinas.
2. Director del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona, D. Elio Traina.
3. Agregado Cultural del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, D. Angelo Pantaleoni.
4. Directora de las Jornadas y Profesora Titular de Filología Italiana de la Universitat de València, Dra. Romera Pintor.

**Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura, Dr. Gil Salinas**

Inauguramos las Jornadas Internacionales “Vincenzo Consolo: punto de unión entre Sicilia y España. Los treinta años de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*” en homenaje a Vincenzo Consolo. Debo decir en primer lugar que el Cónsul Honorario de Italia, D. Leonardo Carbone, no ha podido llegar a tiempo para esta inauguración debido a retrasos en el aeropuerto, aunque sí acudirá a la sesión de la tarde. De igual modo, por motivos de agenda de última hora, D. Jesús Huguet Pascual, Secretario del Consell Valencià de Cultura, tampoco se encuentra hoy con nosotros. Empiezo, pues, presentando las disculpas de D. Leonardo Carbone y D. Jesús Huguet Pascual. Los dos me han enviado un comunicado urgente con el fin de hacerles partícipes de su pesar al no poder estar físicamente presentes en esta inauguración por motivos ajenos a su voluntad, aunque también querían que constara su apoyo

a estas Jornadas. Doy entonces la palabra al Director del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona, D. Elio Traina.

### **Director del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona, D. Elio Traina**

Buongiorno, desidero innanzitutto portarvi i saluti del nostro Ambasciatore Pasquale Terracciano, appena arrivato a Madrid e quindi impossibilitato ad essere qui con noi, malgrado il piacere che avrebbe avuto ad aprire questo convegno che si celebra nel nome di Vincenzo Consolo. Un convegno questo che non sarebbe stato possibile senza lo straordinario lavoro organizzativo della professoressa Irene Romera Pintor, che all'opera di Consolo ha dedicato buona parte della sua attenzione di filologa attenta e scrupolosa.

Arrivato anch'io in Spagna da poco, sono stato non poco sorpreso dell'entusiastica ricezione di cui gode la nostra letteratura in questo Paese, dall'attenzione rivolta dagli editori ai nostri autori, dal successo in libreria di molti titoli italiani, fra i quali *Lunaria* ed *Il sorriso dell'ignoto marinaio* continuano, anche molti anni dopo la loro traduzione, ad essere scelti sugli scaffali delle librerie da numerosissimi lettori.

Tradurre significa creare un ponte, portare a conoscenza di un pubblico lontano le parole di un autore nato altrove, a testimonianza dell'universalità della letteratura, la quale nulla sarebbe se non si creasse una sorta di complicità, al di là delle frontiere e del tempo, tra l'autore unico e la moltitudine dei suoi lettori. Ma forse esistono ed esisteranno tanti Vincenzo Consolo, quanti sono stati e saranno i suoi lettori, poiché l'atto di leggere è altrettanto creativo di quello di scrivere, e la storia che leggiamo si situa esattamente nel punto dove l'immaginario dello scrittore incontra quello del lettore. So che sto parlando da lettore, da semplice lettore, ad una platea di studiosi, so quindi la mia difficoltà a parlarvi del "piacere" nel senso che Roland Barthes dà a questa parola che il testo di Consolo ha suscitato, poiché trattasi di un'emozione quasi fisica e quindi difficilmente comunicabile, se non ricorrendo alla finzione del meta-linguaggio della critica. Spetta quindi non a me, ripeto

simple inamorato lettore, ma agli oratori che si susseguiranno a questo tavolo, a cominciare dal mio collega Angelo Pantaleoni dell'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, tentare di svelare l'arcano della lingua, forgiata con animo d'artista ma certamente con una pazienza ed un sapere artigianale, oggi sempre piú rari, di Vincenzo Consolo, una delle voci piú singolari della letteratura italiana a cavallo tra due secoli.

### **Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura, Dr. Gil Salinas**

Tiene pues la palabra Don Angelo Pantaleoni, Agregado Cultural del Instituto Italiano de Cultura de Madrid.

### **Agregado Cultural del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, D. Angelo Pantaleoni**

El Instituto Italiano de Cultura de Madrid considera con gratitud y admiración la actividad general que realiza esta maravillosa Universidad y en particular la enseñanza de la Lengua y de la Literatura italiana en Valencia, que lleva a cabo la profesora Irene Romera Pintor. Su labor, que podría ser genérica, es, sin embargo, acertada y científica. Estábamos antes comentando con el Vicerrector cómo se está volviendo una cita anual, el análisis y la celebración al más alto nivel de la obra de un destacado escritor italiano vivo.

Desgraciadamente -el Maestro Consolo me perdonará- los escritores se vuelven famosos cuando ya han muerto y es entonces cuando salen todos los necrólogos que cumplen una labor fantástica; como ya decía J. P. Sartre, el intelectual es un individuo que se caracteriza principalmente por escribir un libro sobre la obra de otros que a menudo ya han muerto. No es este el caso.

Vincenzo Consolo está vivo y además no es viejo y por tanto nos espera todavía una creatividad maravillosa en los años venideros -porque así lo ha ido demostrando- ya que tiene una capacidad de producción no hipertrófica sino una especie de

quinta esencia que va destilando de forma constante desde el año 1963.

Acostumbrados como estamos a lenguajes televisivos me parece francamente insólito que una Universidad europea de este prestigio -como es la Universidad de Valencia- dedique durante dos años seguidos dos Simposiums a la figura y a la obra de Vincenzo Consolo. Y me parece insólito sobre todo porque Vincenzo Consolo no es un escritor comercial de gran divulgación y no está de moda. Es sencillamente un escritor excelente. Sin embargo también es indudablemente el mayor escritor italiano vivo. Y está presente aquí. No es un escritor fácil: es un escritor de tradición cultural humanística, la cual constituye una vena cárstica que todavía mantiene a nuestro país y a nuestra cultura como una referencia inevitable. Esta vena cárstica del humanismo que aparenta a veces -desgraciadamente muchas veces- estar sepultada, gracias a la obra de Vincenzo Consolo continúa alimentando este “umanesimo” que ilumina el área del Mediterráneo desde hace tanto y tanto tiempo.

Hecha esta constatación, que no es halago, el Instituto Italiano de Cultura de Madrid ha conseguido que Vincenzo Consolo esté presente en Madrid para intervenir en los actos que se van a desarrollar para celebrar la VI Semana dedicada a la Lengua Italiana en el mundo. También por ello quiero agradecer a Irene Romera Pintor y a la Universidad de Valencia habernos brindado esta magnífica oportunidad. Muchas gracias.

**Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura, Dr. Gil Salinas**

A continuación tiene la palabra el *alma mater* de estas Jornadas, la profesora Irene Romera Pintor.

**Directora de las Jornadas, Dra. Romera Pintor**

Muchas gracias, Vicerrector, por presidir la inauguración de estas Jornadas que cierran el ciclo dedicado a la obra de Vincenzo Consolo, ciclo empezado el curso anterior.

Quisiera aclarar que al margen de las instituciones que se han implicado y que nombraré a continuación -porque detrás de ellas hay personas con nombres y apellidos- la realización de estas Jornadas se debe en parte a la concesión de un proyecto científico sobre Vincenzo Consolo que solicité como investigador principal al Ministerio de Educación y Ciencia (Ref. HUM 2005-25491-E).

En segundo lugar agradezco a la Generalitat Valenciana su total implicación en la financiación de *Lunaria vent'anni dopo*, que recoge todas las intervenciones de las Jornadas anteriores, permitiendo de esa manera que no se difuminase en el aire el trabajo de aquel primer año. Espero obtener el mismo apoyo para publicar las Actas de las Jornadas que hoy inauguramos, convencida como estoy de que la Generalitat sabrá valorar la importancia de las intervenciones de los prestigiosos ponentes de las presentes Jornadas.

Este año el Ayuntamiento de Valencia no sólo obsequia a los conferenciantes con unos libros -que son un magnífico recuerdo de esta ciudad- sino que nos ofrece hoy a las 13.30 una recepción en el Salón de Cristal, en donde nos recibirá el Concejal de Cultura, D. Emilio del Toro. Mi gratitud por todo ello.

Ahora tengo que nombrar a las instituciones italianas: los Institutos Italianos de Cultura, tanto el de Barcelona como el de Madrid. Siempre teniendo presente a D. Ennio Bispuri, anterior Director del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona (quien me animó a empezar este ciclo de dos años dedicado a la obra de Vincenzo Consolo), agradezco a su actual Director, D. Elio Traina, sobre todo su presencia en la inauguración de estas Jornadas, que es para mí el mejor apoyo, mayor que cualquier tipo de ayuda material. Tanto más que en Barcelona hoy también se inaugura la "VI semana de la lengua italiana en el mundo". Paralelamente quiero agradecer al Director del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, D. Giuseppe Di Lella, su colaboración económica. Agradezco también a D. Angelo Pantaleoni, agregado cultural del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, su apoyo y presencia en estas Jornadas.

Quiero hacer público mi reconocimiento a una persona, que tanto por sus valores humanos como por su trayectoria profesional, se viene entregando generosamente desde hace ya varios años para fomentar y consolidar los lazos que unen España e Italia, logrando crear en Valencia un punto de unión y de reunión. Creo que todo el mundo ha reconocido en estas palabras a D<sup>a</sup> Laura Volpe, Directora del Centro Giacomo Leopardi de Valencia, miembro del Comité para la difusión de la Cultura Italiana y Cavaliere de la República Italiana. Desde el primer momento he contado con su ayuda incondicional y entusiasta como sponsor de estas Jornadas.

Agradezco muy particularmente la presencia del Ilmo. Sr. Cónsul honorario de Italia, D. Leonardo Carbone, quien además me puso en contacto con D<sup>a</sup> Manuela del Castillo-Olivares, Directora de Pasaje en España de Grimaldi Ferries Prestige, sin cuya ayuda económica estas Jornadas se hubieran resentido notablemente. He de decir además que dicha línea de Ferries es muy conveniente para los que viajamos con frecuencia a Italia, puesto que cubre la línea directa con Palermo y Roma.

Gracias al Consell Valencià de Cultura, a la Diputación de Valencia y a Bancaja, los conferenciantes disponen en estas Jornadas de un valioso material congresual y de libros emblemáticos de la ciudad de Valencia. Gracias de corazón a los responsables: Excmo. Sr. D. Jesús Huguet Pascual, D. Ignacio Marín y D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Carmen Feliu.

Vayamos ahora a la “casa”: en primer lugar, agradezco el apoyo del Rector Magnífico de mi Universidad, recogido en el Prólogo de *Lunaria vent'anni dopo*, Actas de las Jornadas anteriores que se presentarán esta tarde.

De nuevo quiero agradecer al Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura de la Universitat de València, Dr. D. Rafael Gil Salinas, el ceder gratuitamente un año más los espacios de la Nau para el día de hoy y presidir esta inauguración. Por todo ello mi más honda gratitud. No puedo dejar de mencionar a su colega, la Excma. Sra.



Vicerrectora de Investigación, Dra. D<sup>a</sup> María Josep Cuenca, por la aportación económica a las presentes Jornadas.

Como profesora Titular de Filología Italiana, pienso sinceramente que es un auténtico privilegio formar parte de la Universitat de València. Por ello valoro todo el respaldo que he tenido por parte de los Vicerrectores y de la Ilma. Decana de mi Facultad, la Facultad de Filología, Dra. D<sup>a</sup> María José Coperías, quien nos hará el honor de presidir el acto de clausura que tendrá lugar en la Facultad de Filología.

Me centro ahora en mi Departamento, que es el de Filología Francesa e Italiana. Agradezco a los compañeros que forman parte de él -tanto del Área de Francés como del Área de Italiano- el apoyo que me han brindado.

En primer lugar he de nombrar al catedrático de la casa, el Dr. D. Joaquín Espinosa Carbonell, quien dicho sea de paso y viene al caso decirlo en esta sede, acaba de recibir el prestigiosísimo *Premio Mediterraneo per la Cultura* concedido a su dilatada trayectoria profesional como divulgador de la literatura italiana por medio de la traducción. Nos congratulamos todos por este reconocimiento a su labor.

De igual modo la Dra. D<sup>a</sup> María Bayarri se ha desvivido una vez más con la generosidad que la caracteriza. Este año quiero resaltar especialmente una brillante iniciativa por su parte, pues es de justicia que se sepa que el mérito es suyo y no mío. Estoy segura además de que vamos a dar una agradable sorpresa a Vincenzo Consolo puesto que tiene relación directa con un personaje histórico que aparece en una de esas poéticas alusiones al fascinante pasado de Sicilia que iluminan *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, libro que nos reúne hoy aquí para celebrar su trigésimo aniversario. La profesora Bayarri me comentó que en Valencia, en la Iglesia de San Juan del Hospital estaba enterrada una princesa siciliana. Se trataba nada menos que de la hija de Federico II y de Doña Bianca Lancia d'Agliano, Doña Constanza de Hohenstaufen, hermana del malogrado Manfredi "biondo... e bello e di gentile aspetto" que inmortalizó Dante en su *Commedia*.

Otra *compañera y sin embargo amiga*, la Dra. D<sup>a</sup> Carmen Cuéllar, inmediatamente nos ayudó, con su acostumbrada exquisitez, a ponernos en contacto con D<sup>a</sup> Margarita Ordeig Corsini, directora del Museo Conjunto San Juan del Hospital, en donde se encuentra la Iglesia en cuestión. D<sup>a</sup> Margarita Ordeig Corsini no sólo nos organizó para estas Jornadas una visita privada, siendo el propio Rector, D. José María Boza y ella misma nuestros guías, sino que nos obsequió con varios ejemplares de su preciosa biografía *Constanza Hohenstaufen, Emperatriz de Grecia*. Así es que gracias a la profesora Bayarri y a D<sup>a</sup> Margarita Ordeig Corsini, podremos disfrutar este año de la enriquecedora visita a uno de los conjuntos históricos más emblemáticos de nuestra ciudad que entronca directamente con Sicilia.

Quiero dejar constancia de mi gratitud a D<sup>a</sup> Juana González Bea y a D<sup>a</sup> Irene Ruiz Fernández columnas vertebrales de mi Departamento. No olvido a D<sup>a</sup> Cristina Rovira Magraner, del Vicerrectorado de Cultura, quien siempre atendió con una sonrisa todas mis gestiones, que no han sido pocas.

No les robo más tiempo. Reitero mi agradecimiento por la presencia de todos los que componen esta mesa, empezando por quien la preside: el Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura, profesor Rafael Gil Salinas. Muchas gracias.

### **Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura, Dr. Gil Salinas**

Casi da un poco de pavor hablar después de las palabras de agradecimiento de la profesora Irene Romera Pintor, porque yo creo que no ha quedado nadie por agradecer con sus palabras. Pero sí que yo le quiero agradecer a ella el trabajo que ha desarrollado y que justifica que estemos todos aquí. Mañana se cumplirá un año de la inauguración y del comienzo de las Primeras Jornadas que organizó la profesora Irene Romera sobre el escritor Vincenzo Consolo. Nos trajo por primera vez a la Universidad de Valencia a muchos de ustedes, que a lo largo de dos días también estuvieron trabajando y analizando entonces los veinte años

de *Lunaria*, al igual que lo hacen ahora en el 2006, cuando se cumplen los treinta años del *Sorriso*. Estoy seguro de que siempre vamos a encontrar un motivo para que la profesora Romera de la Universidad de Valencia encuentre una forma de que la Filología Italiana esté siempre presente, de que la cultura italiana esté siempre viva a través de las distintas vías y los diferentes mecanismos.

Yo creo que el entusiasmo de la profesora Romera, incansable, ha hecho que nos reunamos hoy y ha hecho que converjan numerosas instituciones. Yo estoy apabullado realmente con el número de instituciones y de entidades que se han implicado en unas Jornadas Internacionales. Lo cierto es que en esta Universidad cada día hay Jornadas, cada día hay un congreso y les puedo garantizar que asisto a muchos de ellos y que casi ninguno cuenta con un índice tan alto de colaboración, de implicación de instituciones y de entidades. Y eso es sin duda debido a la labor callada de la profesora Romera.

Pero yo creo que éste es el foro en el que tenemos que reconocer el trabajo de las personas, especialmente el de la profesora Romera. Yo creo que es un acierto y, como aproximadamente el día 22 de octubre del año que viene tendría que empezar una nueva semana de la lengua italiana (el lunes 22), me gustaría que el año que viene nos volviéramos a encontrar aquí y pudiéramos presentar las Actas de estas Jornadas, que volviéramos a recuperar la figura y la presencia del escritor y del intelectual Consolo. Y me gustaría volverles a ver a ustedes en este edificio tan relevante culturalmente y tan maravilloso con el que contamos y que siempre va a estar abierto a las iniciativas de la profesora Irene Romera Pintor y a las iniciativas que conviertan a la Universidad de Valencia en un foro de atracción de la cultura italiana, de la cultura mediterránea. Siempre estaremos abiertos y podrá contar con nosotros. Bienvenidos a la Universidad de Valencia, quedan inauguradas estas Jornadas y ahora pues... a trabajar.



## PROEMIO



## Sicilianidad e hispanidad en la obra de Vincenzo Consolo

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Las interrelaciones de todo tipo que desde el siglo XIII se establecieron entre Sicilia y España son bien conocidas y han sido suficientemente estudiadas, al menos en su vertiente política, aunque todavía faltan estudios sistemáticos de los intercambios culturales y literarios, especialmente los que se refieren a la época contemporánea. Tampoco se ha realizado una investigación rigurosa y exhaustiva de los elementos comunes que caracterizan la hispanidad y la sicilianidad provenientes de tantos años de vida en común y de la presencia de civilizaciones y tradiciones semejantes en los pueblos español y siciliano a lo largo de la historia.

En el campo de las letras los intercambios España-Sicilia fueron muy fecundos a partir del siglo XVI y contó con episodios fundamentales para la historia literaria como fue la estancia de Miguel de Cervantes en Sicilia o la de maestros sicilianos en las más prestigiosas universidades españolas

Toda esta larga historia de contactos tiene su culminación en el siglo XX con el acercamiento de España a Sicilia y de Sicilia a España que hacen escritores de la talla de Leonardo Sciascia, Giuseppe Bonaviri y Vincenzo Consolo, porque en ese acercamiento encuentran algunas de las características que explican su propia idiosincrasia o porque encuentran a veces en la cultura española afinidades y elementos susceptibles de convertirse en literatura. Por otra parte, todos ellos fueron estableciendo relaciones personales e institucionales con españoles, visitando España y conociendo su realidad y su cultura de primera mano.

Vincenzo Consolo es un privilegiado conocedor de primera mano de la realidad española, pues desde hace años viene reali-

zando muchos viajes a España y ha convivido con diversos medios intelectuales en congresos, conferencias, entrevistas y a través de las editoriales españolas, cada vez más interesadas por sus obras.

A través de estos viajes y de sus lecturas Consolo se irá interesando cada vez más por España, porque este país se entrelaza en su historia con su Sicilia natal y ambos se definen por muchos rasgos comunes. No obstante ese acercamiento a la hispanidad, a pesar de su creciente intensidad, se enmarca en el interés de Consolo de definir su visión de Sicilia, reflejando en ella las formas y características de otros países y razas, en las que buscará y encontrará concomitancias o diferencias, más o menos vistosas, pero siempre válidas para ajustar y profundizar en la visión inicial.

He tenido la ocasión en mi ya larga dedicación a la italianística -más de treinta años- de entrar en contacto, e incluso de establecer lazos de amistad, con escritores sicilianos. Con algunos, como Pirandello, Brancati, Verga, Capuana, Rapisardi, Frontini..., lo he hecho a través de la escritura, de los estudios e investigaciones o viajes a sus lugares de origen que, por una u otra razón, he realizado. Con algunos de los citados, como Vitaliano Brancati, sigo implicado activamente con el Comité que prepara la celebración del cincuentenario de su muerte. Con otros, como Luigi Pirandello, estoy en relación permanente desde que hace treinta y tres años comencé a estudiarlo en relación con Miguel de Unamuno<sup>1</sup>, culminando esa relación con el hecho de encontrarme junto a él, como personaje de ficción, en la novela de Raffaele Nigro, *Viaggio a Salamanca*, publicada en 2001<sup>2</sup>.

A otros he tenido la ocasión no sólo de leer sus obras y estudiarlas, sino de conocerlos también personalmente. Así, a Leonardo Sciascia, a quien invité en 1982 a Salamanca y con el que estuve posteriormente en contacto. En 1995 encontré a Vincenzo Consolo en Salamanca, junto a otros doce escritores italianos, en un Congreso-Encuentro que organicé junto al Premio Grinzane Cavour de

---

<sup>1</sup> GONZÁLEZ MARTÍN, V. (1978: 245-259).

<sup>2</sup> NIGRO, R. (2001).



Turín<sup>3</sup>. Después, gracias casi siempre al Premio Grinzane, aunque no sólo por él, lo he ido encontrando en Turín, Barcelona, Madrid, Valencia...

Hace ya también algunos años conocí al espléndido escritor de Mineo Giuseppe Bonaviri, de cuya Fundación, con sede en su pueblo natal, soy miembro. Luego a otros como a Silvana La Spina, Silvana Grasso, Matteo Collura... y otros menos conocidos, pero de gran interés literario y siempre de profundos compromisos humanos.

Sin ninguna pretensión de presentar a los escritores sicilianos como un colectivo con características homogéneas sólo por el hecho de ser sicilianos, puede afirmarse, sin embargo, que la mayoría de ellos podrían definirse por su ansia de alcanzar la universalidad a través de lo particular, de lo propio, por vía de remoción, yendo hacia adentro. Indagando en sí mismo y en los goces y dolores de la propia personalidad y de la propia tierra se llega a una universalidad más plena que la del cosmopolitismo.

En realidad, en todos ellos, Sicilia es telón de fondo o protagonista, personaje principal o secundario, Scila o Caribdis de la realidad. En todo caso, no es algo indiferente para el escritor que proceda de ella, ni siquiera cuando se abomina -o se finge abominar- de esta región. No hay nunca un "distacco", un alejamiento suficiente que permita prescindir de esa cosmovisión, ni siquiera cuando el objetivo final pretende ser la experimentación lingüística. Al escritor siciliano "le duele" Sicilia, como solía repetir Miguel de Unamuno respecto a España, porque no son capaces de hacer coincidir lo que ellos quieren que sea, o lo que podría ser, con lo que es.

Por lo que respecta en particular a Vincenzo Consolo, hay en él una necesidad de buscar en la realidad siciliana presente o pasada sus temáticas, buscar el pretexto para hacer aflorar sus lazos con una tierra, a la vez madre y madrastra, que se puede llegar a

---

<sup>3</sup> Congreso Internacional *Italia-España: Trece escritores italianos en Salamanca*, Universidad de Salamanca, noviembre 1995.

odiar amándola, porque se impone a la razón y vuelve una y otra vez, como si fuese una urna llena de sentimientos que pugnan por salir y de la que no se puede prescindir.

Y esos sentimientos afloran generalmente, como es lógico, en la vuelta a la lengua materna, que, en el caso de Consolo, no es el siciliano más o menos ennoblecido, sino un italiano con léxico, sobre todo, teñido de sicilianismos pertenecientes, en su mayoría, a lugares diversos de la isla. Tal actitud es algo normal, pues cuando uno ha vivido su infancia inmerso en una realidad dialectal, con la madurez, con la adquisición de conocimientos y cultura, lo habitual es recuperar su léxico de antes, y este léxico suele ser el concreto, el más cercano a la tierra: árboles, frutos, hierbas, costumbres, juegos, etc.

Algunos cualificados estudiosos de la obra de Consolo, como Salvatore Trovato, sostienen decididamente la idea de que la verdadera sicilianidad de nuestro escritor se encuentra en la lengua, en la adopción de alguna manera del siciliano para su escritura. Esa afirmación debería matizarse y más conociendo las polémicas de Consolo con Andrea Camilleri por el uso o abuso que éste hace de la lengua siciliana. El propio Consolo aclara rotundamente su postura:

“(…) ma voglio dire che la mia lingua non è una corruzione dell’italiano verso il dialettalismo di colore. La mia ricerca al contrario: fa vedere, e riporta alla luce, per un bisogno di memoria, le profondità linguistiche che sono state sepolte dalla lingua centrale. Cioè, innestare nella lingua centrale, toscana, nella lingua italiana, le parole che vengono da lingue, cosiddette morte, non più frequentate, come il greco, il latino, l’arabo o lo spagnolo, il francese, ecc.”<sup>4</sup>.

Yo creo -es sólo una creencia, una intuición de lector atento- que el reflejo de la sicilianidad en el lenguaje poético de Vincenzo Consolo se puede apreciar en varias direcciones y muy especialmente en la luminosidad, variedad y concreción del léxico -como he señalado anteriormente- y en la musicalidad; dos

---

<sup>4</sup> CONSOLO, V. (2006: 84).

características que pertenecen al lenguaje siciliano, pero también a otras lenguas románicas.

Además de lo señalado, la sicilianidad en la obra de Consolo se sustenta en al menos tres importantes pilares:

1º) En la incidencia de la cultura y vida de Sicilia en su formación, que, sin lugar a dudas, es esencial y que se manifiesta en el profundo conocimiento crítico que nuestro autor tiene de la realidad siciliana en sus vertientes lingüísticas, sociales, políticas, culturales y humanas y que de forma consciente o inconsciente permea y se trasvasa a sus obras.

2º) En su afán por bucear en la historia de Sicilia, de documentarse sobre su pasado histórico, no como un objetivo erudito, sino como una forma de poder explicar el presente y el futuro de la isla. En ello coincide con Leonardo Sciascia, al menos en la intensidad del uso del documento. Sicilia se proyecta desde esta perspectiva en la obra de Consolo como una especie de misterio documentado, que necesita evidenciarse a los hombres que no lo conocen, o que lo han olvidado, y que han tergiversado su historia y su realidad, cuando no la han mitificado. Es, quizá, la forma más evidente de manifestarse la sicilianidad, porque Consolo está convencido de que pocos han comprendido qué significa este concepto, ni cómo se ha venido desarrollando en la historia. Él lo sabe, pero tiene dificultad para transmitir su verdad a quien no sabe o no quiere creerla.

Por eso recurre al apoyo del documento, para, saliéndose fuera de su carácter y oficio de literato, manifestarse científico y por ello, aparentemente, más convincente, más creíble en el mundo actual, siempre más proclive al dato, a la técnica, al cientificismo, que a la elucubración y fantasía literaria.

Con ello entra en una tensión peligrosa, o cuando menos arriesgada, y de difícil salida, porque el uso de la documentación histórica o parahistórica puede oscurecer la novela, acercándola a la crónica o al ensayo histórico. De ello es consecuente Consolo, y lo asume, cuando afirma:

“Mi sono sempre sforzato di essere laico, di sfuggire, nella vita, nell’opera, ai miti. La letteratura per me, ripeto ancora, è il romanzo storico-metaforico. E poiché la storia è ideologia, come insegna Edward Carr, credo nel romanzo ideologico...; cioè, nel romanzo critico”<sup>5</sup>.

3º) El tercer pilar de su sicilianidad se encuentra en su visión del presente de Sicilia, que es eminentemente crítica, sin complacencias, y tamizada casi siempre por la perspectiva de la ideología. Ello puede implicar, e implica en determinados casos, una visión parcial o sesgada de la realidad, aunque nuestro escritor consigue en la mayor parte de sus obras de creación literaria sublimar la ideología en beneficio del arte y de la literariedad de la obra.

Por razones de cercanía, de estima o simplemente de coincidencias vitales e ideológicas, la visión que Vincenzo Consolo tiene de la sicilianidad está unida de alguna manera a la de Leonardo Sciascia. Entre ambos existen lazos de empatía que un lector atento de las obras de ambos escritores sicilianos aprecia -a pesar de sus muchas diferencias y peculiaridades- apenas comienza a leer obras de ambos.

En una entrevista que le realiza Manuela Grassi para “Panorama” en 1992<sup>6</sup>, con ocasión de la publicación de la novela *Notte-tempo, casa per casa*, publicada ese mismo año por Mondadori, Consolo declara considerarse “*figlio di Verga, l’inventore linguistico per eccellenza della tradizione letteraria italiana*”. Pero, pocas líneas más adelante, ante la respuesta de la periodista de qué ha representado Sciascia para él, Consolo responde:

“Sciascia era per me l’uomo che viveva nella piazza, lui veniva da un mondo dove la vita pubblica, la vita civile, aveva una grande importanza. Le persone stavano in piazza e discutevano del destino comune. Sciascia ha rappresentato tutto questo nel modo più eccelso”.

---

<sup>5</sup> ONOFRI, M. (1994: 7).

<sup>6</sup> GRASSI, M. (1992: 114-119).

El acercamiento a Sciascia se produce ejemplarmente en la obra que estamos celebrando: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, donde, como si fuese una especie de homenaje a la *Morte dell'inquisitore* de Sciascia, elabora una obra narrativo-histórica-documental extraordinaria, con los mismos elementos sciascianos de compromiso civil, pasión por la historia y las costumbres sicilianas y uso de la documentación histórico-documental. Añadiéndole una nota personal y algo diferenciadora: la de la ironía que permea toda la obra.

La razón de haber insistido desde el comienzo en esta relación se debe esencialmente al hecho de que es el propio Vincenzo Consolo quien, atribuyendo directamente a Leonardo Sciascia un interés y una determinada visión de la hispanidad y de la sicilianidad, nos deja entrever en sus palabras, y más claramente al hacer un análisis exhaustivo de sus obras más importantes, que él comulga de alguna manera con esta visión. Cito un largo párrafo, revelador de estas afirmaciones, tomado del artículo-ensayo de Vincenzo Consolo, titulado *Ci mancano la penna e la spada di Sciascia*, publicado el 2 de diciembre de 2004 en "Liberazione", en el que nos habla de los intereses de Sciascia:

"La Spagna inanzitutto. La Francia, abbiamo detto, nel pensiero, ma, com'egli ha scritto, "La Spagna nel cuore". La Spagna della Guerra civile, la Spagna di Cervantes e di Unamuno, quella dei poeti della generazione del '27, antologizzati da Gerardo Diego, di Lorca, di Alberti, di Guillén, Cernuda, Machado, Salinas, Alexandre, Alonso... La Spagna di Manuel Azaña, ultimo presidente della repubblica spagnola, l'autore de *La veglia a Benicarlò*, che Sciascia aveva tradotto e introdotto per Einaudi. La Spagna ancora de Hemingway e di Malraux, della città martire di Guernica e di Picasso, dell'architetto Gaudì e di Robert Capa, della sconfitta dell'esercito fascista italiano a Guadalajara. Spagna e quanto di Spagna, attraverso lo schema del grande storico Américo Castro, è rimasto in Sicilia. Rimasto nella sua storia, nei costumi, nel modo di essere. Rimasto in quell'atroce fenomeno dell' Inquisizione. Inquisizione che è sì quella del Santo Uffizio a Palermo, del suo carcere qui, in questo palazzo dello Steri, dei messaggi degli inquisiti, dei palimpsesti del carcere.

Quella Spagna e quella Sicilia di dolore e di orrore da cui sono scaturiti i racconti L'antimonio, Morte dell'inquisitore, Il Consiglio d'Egitto...".

Consolo explica la obsesión de Sciascia por Sicilia y España en la conciencia de la existencia de un dolor común compartido en una larga historia común, del que él, a pesar de que en ocasiones quiera aparentar un cierto distanciamiento, participa, especialmente en la visión de la isla que duele a ambos escritores sicilianos, porque en esa región los sicilianos honestos "*si ritrovano sempre con la faccia per terra*" a causa de malos gobiernos no merecidos.

Para Consolo la relación con Sicilia es ambivalente, como él confiesa en diversas ocasiones. Por una parte, hay en él y en su obra la nostalgia por un mundo perdido, por un pasado del que no se puede sacar provecho material, pero se puede aprovechar para la literatura, y, por otra, hay odio hacia los responsables de la destrucción de los lugares de su memoria, que no son sólo lugares materiales, ni paraísos perdidos, sino una continuidad en la transmisión de cierta sabiduría y de cierta conciencia.

Sicilia es ante todo una tierra antigua, de historia llena de tristezas y de sangre, que ha mantenido su continuidad con el trabajo duro y callado de sus gentes y sujeta a un destino casi siempre oscuro. Así en *Le pietre di Pantalica* (1988), obra por la que discurren relatos y memorias ambientadas en Sicilia, teñidas por la nostalgia por lo que se pierde irremediamente y que sólo las palabras pueden conservar y la literatura redimir. Como señalará Giuseppe Amoroso<sup>7</sup>:

"(...) un'ennesima vicenda di sconfitta e di penna: ma è "sempre sogno l'impresa del narrare, uno staccarsi dalla vera vita e perdere in un'altra". E quell'altra, quel sogno, cui si abbandona Consolo, sono le metafisiche incantate visioni di sagome oscure di navi all'orizzonte di Lipari e Salina che "scivolano nell'acqua e tornano alla costa", di una fontana che si apre in una piazza "come occhio

---

<sup>7</sup> AMOROSO, G. (1989: 380).

verde e drammatico” e della campagna immensa, arida, svampante. Sono le “magaríe”, gli incantesimi di don Gregorio”.

En sus obras, pues, como en las de Sciascia, Vincenzo Consolo recurrirá, como uno de los temas claves, a la búsqueda de la sicilianidad, identificada en un modo de ser siciliano que se caracteriza, entre otras cosas, en una forma exasperada de individualismo, cuyos componentes más relevantes son la exaltación viril y una tendencia a la disgregación. El sentido de la muerte y la familiaridad con ella de sicilianos y españoles, que se ha reflejado incluso en la violencia institucional de organismos hispanosicilianos como la Inquisición o en la violencia de determinadas facciones políticas. El sentido de la contradicción, la envidia, el clientelismo, el gusto por las apariencias, la conversión de la religión en espectáculo, son elementos que irán configurando ese modo de ser siciliano y que caracterizará a los personajes de Consolo.

Ese arraigo en la sicilianidad es, quizá, una de las razones para acercarse a España y su cultura, aunque, por lo que se refiere a las referencias concretas a elementos procedentes de la hispanidad, éstos no abundan en las obras de Consolo, y, sin embargo, algunas de ellas son muy significativas, como veremos, pues sirven para enmarcar determinadas ideas, para estructurar la obra o para recrear determinados mitos o ideas procedentes de la cultura española.

Para llegar a la comprensión de esta cultura, Consolo se acerca a la lengua española más como lector y oyente que hablante de español. Tiene un alto concepto de esta lengua que considera hija primogénita de latín, probablemente siguiendo el *Zibaldone* leopardiano:

“Lo spagnolo è, fra le lingue neolatine, la lingua più vicina all’italiano e più vicina al latino. Il francese sembra un figlio illegittimo del latino, mentre lo spagnolo è veramente molto vicino all’italiano, alla matrice latina”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> ROMERA PINTOR, I. ed. (2006: 51 [Intervención de V. Consolo en Mesa Redonda]).

Veamos cómo se introducen determinados elementos hispánicos en algunas de sus obras.

*Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) es una de las obras más importantes de Vincenzo Consolo, porque representa probablemente el momento más explícito del compromiso político del escritor, quien se sitúa frente a la historia e intenta debelar sus mistificaciones. Es por ello significativo que el capítulo tercero de dicha obra, titulado, "Morti sacrata"<sup>9</sup>, se introduzca con el siguiente epígrafe:

"Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer"  
GOYA, *Los desastres de la guerra*.

Esas palabras en español pertenecientes al gran artista de Fuendetodos condensan magistralmente no sólo el ámbito en el que se desarrollan los hechos, sino también sus características en las que priman la sequía, la desertización, el hambre y la angustia que produce en el hombre que malvive en lucha con los elementos y con los demás, temiendo, además, que el porvenir sea aun peor, presintiendo que el futuro histórico no resuelva sino que acreciente los problemas.

El "triste presentimiento d'amari accadimenti", que atenazan el corazón y el cerebro del eremita violador no es más que la interiorización de los "presentimientos" de lo que ha de acontecer a un pueblo que observa con reverencia, desconfianza o desprecio al portador de esas malas nuevas, pero que no está dispuesto a actuar para salir de esa situación.

Goya y sus pinturas de la Quinta del Sordo son elementos recurrentes en el imaginario literario de Consolo.

*Lunaria* (1985) es un canto a la luna contemplada y cantada por Giacomo Leopardi y Lucio Piccolo y reinterpretada por Consolo admirador de estos poetas. En el ambiente y en el escenario de la obra los elementos hispanos afloran de manera desigual, aunque en algunos casos son determinantes. Así, la figura emblemática del virrey, que sueña en una Palermo de ambientación

---

<sup>9</sup> CONSOLO, V. (1997: 75).



barroca y confunde lo real con lo ficticio, el estado de vigilia y de sueño. Por esa razón, considero plenamente acertada la relación que Irene Romera establece entre *Lunaria* y *El gran teatro del mundo* y otras obras calderonianas<sup>10</sup>, aunque el propio autor parece que esa relación no la descubre hasta que la propia Irene Romera la plantea<sup>11</sup>.

Pero, aparte de Calderón y de Goya, en *Lunaria* la presencia de elementos hispánicos abundan, porque la ensoñación principal del virrey protagonista es revivir un universo español en el extrañamiento siciliano:

“È vasto il vasto Regno della Spagna, vasto come i castelli di Castiglia, va oltre il mare, s’espande miglia e miglia. Corre l’oro dal Nuovo Mondo al Vecchio Mondo, corre l’argento, corrono gemme, semi, piante, uccelli, uomini forti che nei giri di galèe, nei passaggi del tempo, dalle Indie ritornano presso la terra da cui sono partiti”<sup>12</sup>.

El capítulo 3º de *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, titulado “Morti sacrata” se introduce con el siguiente epígrafe:

“Tristes pensamientos de lo que ha de acontecer”  
GOYA, *Los desastres de la guerra*  
(violación y asesinato por parte del eremita, que pronostica males sin fin).

A mi entender, aparte de una cultura española más o menos explícita en la obra de Consolo, como hemos venido señalando, la presencia más vistosa de la literatura española es el aprovechamiento que hace de Cervantes y de *El Quijote* como fondo o estructura de algunas de sus obras, de forma muy semejante a como hiciera también su maestro-amigo Leonardo Sciascia<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> CONSOLO, V. (2003: 12 [“Introducción” de I. Romera Pintor]).

<sup>11</sup> CONSOLO, V. (2006: 73).

<sup>12</sup> CONSOLO, V. (2003: 38).

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, SCIASCIA, L. (1961: 15-20).

Probablemente sea en *Retablo* (1987), donde Consolo utilice de forma más consciente la tradición literaria cervantina para dar forma y contenido a su propia obra.

*Retablo* es un viaje imaginario y preciosista con el que el autor quiere mostrar a su gente una realidad maravillosa con la que olvidar la realidad cotidiana. Por otra parte, retablo es también la definición de un género literario definido por el hecho de ser una metáfora de arte, pintura, relato, teatro y, además, incluye otras acepciones.

Vincenzo Consolo define esta obra como género teatral, apoyándose en la literatura española y muy especialmente en Cervantes:

“**Retablo** è teatro, pur nella forma narrativa o romanzesca. Il termine ‘retablo’, recita il dizionario, “è l’insieme di figure dipinte o scolpite, rappresentanti in successione lo svolgimento d’un fatto, d’una storia”. Appartiene dunque il termine (che deriva dal latino *retrotabulum*) alla sfera della pittura o della scultura (in Sicilia abbiamo *retabli dei Gagini*). Ma il termine trapassa poi in Spagna dalla pittura al teatro. È teatro (*títère*: teatro di marionette, di pupi) in Lope de Vega e soprattutto in Cervantes, nell’intermezzo *El retablo de las maravillas* e nel *Don Chisciotte*: qui vi è il racconto del retablo o teatrino di Mastro Pietro. Nel grande ironico spagnolo retablo è metafora dell’arte, pittura teatro o racconto: è inganno, illusione ma illusione necessaria per fugare il sentimento della caducità della vita, per lenire il dolore. Il mio *Retablo* è dunque pittura (a partire della sua struttura) e insieme racconto. Racconto di un viaggio in Sicilia (la copia dei viaggiatori Fabrizio e Isidoro sono proiezioni, ombre labili, quanto si vuole, di don Chisciotte e Sancio), viaggio nel tempo e nella storia, nelle miserie e nelle nobiltà umane. Ed è teatro ancora, *Retablo*, per il linguaggio, che è ampiamente dispiegato in quella che è la mia sperimentazione stilistica”<sup>14</sup>.

En esta larga citación están prácticamente todas las claves de la obra y los elementos esenciales que lo relacionan con el mundo del imaginario cervantino, tanto en lo que concierne a

---

<sup>14</sup> CONSOLO, V. (2001a: 9-10).

las estructuras de las obras citadas de Cervantes, como en los personajes.

Consolo continúa así una vieja tradición literaria italiana y siciliana de hacer emprender viajes a personajes modernos que encarnen la figura de los populares y universales personajes cervantinos, como el *Lemmonio Boreo* (1912) de Ardengo Soffici; el *Don Chisciotte in Toscana* (1912) de Giovanni Papini, o el más reciente del siciliano Giuseppe Bonaviri, *Il giovin medico e don Chisciotte (Comediola in due atti senza epilogo)* de 1998.

Por lo que se refiere a la estructura, Consolo señala tanto el episodio de *El Quijote*, en el que se presenta el retablo de maese Pedro (Parte II, capítulos XXV y XXVI), como el entremés *El Retablo de las maravillas*.

Ciertamente, la disposición de la obra de Consolo se adecua a la de las obras cervantinas. Él insiste en diversas referencias su predilección por el entremés *El Retablo de las maravillas* -quizá dejándose llevar por lo sugerente del título-, ya que refleja en su contenido de manera más explícita una de las tesis principales de su obra: que la fantasía hace que veamos en un cuadro lo que queremos, y que habitualmente sostiene el protagonista Fabrizio Clerici:

“CLERICI: ... Non ti dissero della follia dolce, dell'ingegnoso hidalgo della Mancia don Chisciotte, che combattè contro i molini a vento presi per giganti, come racconto il celebre Cervantes che anche scrisse, devi saperlo, la trama comica dell'entremés El retablo de las maravillas, qui giunto dalla Spagna perché quel fanfano ci campasse nell'imbroglio? Lo vedi, che dopo aver trasportato in altri mondi e vani questi poveri, rozzi villici ora si dà a spennarli dei loro magri oboli?”<sup>15</sup>.

Sin embargo, a mi entender, la estructura de *Retablo* está mucho más ligada al teatrillo de maese Pedro de *El Quijote*, sobre todo porque la obra de Consolo se dispone a través de una sucesión de cuadros -como las casillas del retablo quijotesco- en el que se narran acciones diversas y prácticamente desligadas unas

---

<sup>15</sup> CONSOLO, V. (2001a: 31).

de otras, a no ser por la continuidad que dan la temática del viaje y los personajes protagonistas. De ello es consciente el propio autor y lo manifiesta expresamente al final de la obra:

“(…) Riappaiono i personaggi della storia. Clerici con il diario, Isidoro con la bisaccia e il saio, Trono il brigante col fucile, il corsaro Spalacchiata, il vecchio degli aranci, il soprano Genaro e gli altri, tutti in pose da retablo, figure inanimate fino al buio”<sup>16</sup>.

Por otra parte, Consolo aprovecha sistemáticamente de las obras cervantinas ideas básicas y elementos más superficiales. Así, el viaje a Sicilia de Clerici se desarrolla siempre en una doble perspectiva: la aparente y la real. Aparentemente Clerici viaja a Sicilia para ver, describir y anotar los restos de un pasado glorioso, pero en el fondo el viaje significa una huida, fruto del descontento con el tiempo -y quizá con el lugar- en que se vive y un intento de sustraerse a las turbulencias de los sentimientos, yendo hacia atrás: hacia la historia.

Igualmente, a lo largo de todo el viaje, la realidad y la ficción se identifican continuamente, como lo hace la mejor tradición literaria española que parte de Cervantes y Calderón. Consolo coloca a sus personajes en una situación de duermevela en el que el estado de vigilia y de sueño se confunden:

“È un sognare infine, in suprema forma, è lo scriver d'un viaggio, e d'un viaggio nella terra del passato. Mi chiedo, signora: sogno, chiuso nella mia casa deserta di Milano, o egli è vero che sto viaggiando, che mi trovo ora qui, sul suolo della celebre Segesta? Ed è realtà, questo tempio maestoso volto all'oriente, realtà dopo le incredibili vicende di cui v'ho narrato?”<sup>17</sup>.

Probablemente, también sea una reminiscencia quijotesca la siempre ausente-presente Teresa Blasco, de origen española y siciliana, interlocutora de Clerici y Dulcinea del noble viajero milanés a lo largo de casi toda la obra. Hacia ella proyecta Clerici sus esperanzas, sus anhelos de una vida en común, sus sentimientos

---

<sup>16</sup> CONSOLO, V. (2001a: 84-85).

<sup>17</sup> CONSOLO, V. (2001a: 47-48).

más puros, hasta que la realidad se impone y conoce que todo ha sido un sueño que se desvanece por la traición de la enamorada, dispuesta a casarse con el noble Cesare Beccaria.

Junto a esas ideas matrices, en *Retablo* aparecen otros elementos menores relacionados con el mundo cervantino o hispánico. Así, a lo largo de la obra pululan figuras menores que se mueven como en Lope de Vega o en *El Quijote* sobre la escena del gran teatro del mundo y que, a pesar de su pequeñez y aparente intrascendencia, son esenciales para que la rueda del mundo gire.

En algunos momentos, además, hay escenas en las que se representan espectáculos semejantes a las procesiones de santos vestidos con hábitos ricamente aderezados a la manera de la Semana Santa o de las corridas de toros:

“(…) Spettacolo di FEDE. Una meravigliosa machina di legno vestita degli orpelli più ricchi e risplendenti, come quei che nelle Spagne degnamente ricovron le Signore Nostre, Gloriose o Dolenti, o quei valenti che nelle arene mattan lievi danzando i tori bestiali”<sup>18</sup>.

Podríamos cerrar este apartado señalando que la familiaridad de Consolo con Cervantes le lleva incluso a confrontar las ideas que el escritor español tiene sobre las traducciones con las de Thomas Mann<sup>19</sup>.

De 1994 es *L'olivo e l'olivastro* donde Consolo narra un nuevo viaje a Sicilia, continuador en cierta manera del desarrollado en *Retablo*, y nueva metáfora de un Ulises náufrago y exiliado que necesita retornar, y al mismo tiempo escapar, a su tierra.

En la obra se introducen también algunos elementos hispánicos, como procesiones, recuerdos españoles en la toponimia urbana de Siracusa: Porta spagnola, Ávalos, García, Vittoria, etc. En otras ocasiones, la constancia en el retorno y en la reconstrucción del infierno anegado por la lava que es Catania, contrasta con el paraíso que representa la Alhambra de Granada:

---

<sup>18</sup> CONSOLO, V. (2001a: 21-22).

<sup>19</sup> ROMERA PINTOR, I. ed. (2006: 50-1 [Intervención de V. Consolo en Mesa Redonda]).

“Che il paradiso stava librato sopra l'Alhambra di vermiglio e oro, il Generalife di smeraldo, sopra boschi di colonne e archi, stucchi e azulejos, mura torri minaretti, zampilli e vasche, colombe e pavoncelle, sopra palme cipressi aranci melograni, sopra gli specchi della Sierra, che il paradiso era specchio della città, la città riflesso, sogno del paradiso, affermavano i Mori di Granada”<sup>20</sup>.

*Lo spasimo di Palermo* (1998), nuevo retorno espiritual y sentimental a Sicilia, lleva por título un cuadro de Rafael que se conserva en el museo del Prado, titulado *Caída camino del calvario* y conocido como *El pasmo de Sicilia*<sup>21</sup> y el protagonista es un literato con apellido español: Gioacchino Martínez, que se obsesiona, entre otras cosas, por reconstruir los detalles de las relaciones que se establecieron entre Cervantes y el escritor siciliano Antonio Veneziano.

Aparte de los temas y nombres hispánicos que hemos ido señalando, conocemos también el interés de Consolo por grandes escritores hispanoamericanos como Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier.

A Borges lo cita en relación con Leonardo Sciascia y a Alejo Carpentier lo considera un gran escritor:

“DOMANDA: Una curiosità: *Il concerto barocco* di Carpentier esce nel 1974, che rapporto ha con *Lunaria*?

VINCENZO CONSOLO

Io l'ho letta dopo per la verità, questa bellissima opera. Avevo letto prima gli altri romanzi: *Il secolo dei lumi* ed *Il regno di questa terra*, ma *Concerto barocco* l'ho letto dopo aver composto *Lunaria*. Ho sempre considerato Alejo Carpentier come uno dei più grandi scrittori del Novecento. Credo che non sia stato dato il Premio Nobel ad Alejo Carpentier soltanto perché era uno scrittore cubano, ambasciatore di Cuba a Parigi”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> CONSOLO, V. (1994: 57).

<sup>21</sup> Véase CONSOLO, V. (2001b).

<sup>22</sup> CONSOLO, V. (2006: 85).

De esta aproximación que hemos realizado a Consolo podemos deducir que la presencia de la cultura hispánica en él no es algo cerrado, sino que crece en intensidad y calidad, según el autor va conociendo mejor y de forma más directa esta cultura y se acerca con más frecuencia a España. La creciente difusión de sus obras en España está implicando una reacción de afecto y simpatía por la cultura española y, por ello, no es algo extravagante prever que en un futuro no lejano encontremos escritos suyos donde Sicilia y España vuelvan a hermanarse en la ficción literaria consoliana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOROSO, G. (1989): *Narrativa italiana 1984-1988*, Milán: Mursia.
- CONSOLO, V. (1994): *L'olivo e l'olivastro*, Milán: Mondadori.
- CONSOLO, V. (1997): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, «Scrittori italiani», Milán: Mondadori [primera edición: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Turín: Einaudi, 1976].
- CONSOLO, V. (2001a): *Retablo*. [Versione teatrale di Ugo Ronfani], Catania: La Cantinella.
- CONSOLO, V. (2001b): *La existencia de la literatura es hoy un escándalo*, "ABC", Madrid, 3-3-2001.
- CONSOLO, V. (2003): *Lunaria*, edición, introducción, traducción y notas de Irene Romera Pintor, Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- CONSOLO, V. (2006): "Ma la luna, la luna...", en Romera Pintor, I. ed. (2006): 65-85.
- GONZÁLEZ MARTÍN, V. (1978): *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 245-59.
- GRASSI, M. (1992): *Satana a Cefalù*, "Panorama", 29 marzo 1992, pp. 114-9
- NIGRO, R. (2001): *Viaggio a Salamanca*, Turín: Nino Aragno Editore.
- ONOFRI, M. (1994): "L'umano e l'inumano nascono dello stesso ceppo", *L'indice*, n° 11, diciembre, p. 7.
- ROMERA PINTOR, I. ed. (2006), *'Lunaria' vent'anni dopo*, València: Generalitat Valenciana-Universitat de València.
- SCIASCIA, L. (1961): "Con Cervantes", en *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma: S. Sciascia editore, pp. 15-20.



ARTÍCULOS monográficos sobre *Il sorriso dell'ignoto marinaio*



## Antonello da Messina

VINCENZO CONSOLO

Antonello d'Antonio, figlio di Giovanni, *maczonus*, mastro scalpellino, e di Garita. Nato a Messina nel 1430 circa e ivi morto nel 1479. Pittore. Ebbe un fratello, Giordano, pittore, da cui nacquero Salvo e Antonio, pittori; una sorella, Orlanda, e un'altra sorella, di cui non si conosce il nome, sposata a Giovanni de Saliba, intagliatore, da cui nacquero Pietro e Antonio de Saliba, pittori. Antonello d'Antonio sposò Giovanna Cuminella ed ebbe tre figli, Jacobello, pittore, Catarinella e Fimia.

Visse dunque solo quarantanove anni questo grande pittore di nome Antonello, e, poco prima di morire di mal di punta, di polmonite, dettò il 14 febbraio 1479, al notaro Mangiante, il testamento, in cui, fra l'altro, disponeva che il suo corpo, in abito di frate minore osservante, fosse seppellito nella chiesa di Santa Maria del Gesù, nella contrada chiamata Ritiro. "Ego magister Antonellus de Antonej pictor, licet infirmus jacens in lecto sanus tamen deo gracia mente... iubeo (dispongo) quod cadaver meum seppeliatur in conventu sancte Marie de Jesu cum habitu dicti conventus...". E non possiamo qui non pensare al testamento di un altro grande siciliano, di Luigi Pirandello, che suonò, allora, nelle sue laiche disposizioni, come sarcasmo o sberleffo nei confronti di quel Fascismo a cui aveva aderito nel 1924: "Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso. Carro d'infima classe, quello dei poveri...".

Ma torniamo al nostro Antonello. Fra scalpellini, intagliatori e pittori, era, quella dei d'Antonio e parenti, una famiglia di artigiani e artisti. Ma Messina doveva essere in quella seconda metà del Quattrocento, una città piena d'artisti, locali, come Antonino

Giuffrè, che primeggiava nella pittura prima di Antonello, o venuti da fuori. Dalla Toscana, per esempio. Ché Messina era città fiorente, commerciava con l'Italia e l'Europa, esportava sete e zuccheri nelle Fiandre, e il suo sicuro porto era tappa d'obbligo nelle rotte per l'Africa e l'Oriente. Una città fortemente strutturata, una dimora "storica", d'alto livello e di sorte progressiva. E certamente doveva essere meta di artigiani e artisti che lì volontariamente approdavano o vi venivano espressamente chiamati. E proprio parlando di Antonello d'Antonio, lo storico messinese Caio Domenico Gallo (*Annali della città di Messina, ivi 1758*) fu il primo ad affermare che "il di lui genitore era di Pistoja". E lo storico Gioacchino Di Marzo (*Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti, Palermo, 1903*), che cercò prove per far luce nella leggendaria e oscura vita di Antonello ("[...] mi venne fatto d'imbattermi in un filone, che condusse alla scoperta di una preziosa miniera di documenti riguardanti Antonello in quell'Archivio Provinciale di Stato [...]") il Di Marzo dicevamo, che così ancora scrive: "L'asserzione del Gallo, che il sommo Antonello sia stato figlio di un di Pistoia, non poté andare a sangue ai messinesi cultori di patrie memorie, fervidi sempre di vivo patriottismo, vedendo così sfuggirsi il vanto ch'egli abbia avuto origine da messinese casato e da pittori messinesi ab antico". Che fecero dunque questi cultori di patrie memorie o questi campanilisti? Tolsero dei quadri ad Antonello e li attribuirono ai suoi fantomatici antenati, falsificando date, affermando che già nel 1173 e nel 1276 c'erano stati un Antonellus Messanensis e un Antonello o Antonio d'Antonio che rispettivamente avevano lasciato un polittico nel monastero di San Gregorio e un quadro di San Placido nella cattedrale, pretendendo così che la pittura si fosse sviluppata in Messina prima che altrove, meglio che in Toscana...

Il primo di questi fantasiosi storici fu Giovanni Natoli Ruffo, che si celava sotto lo pseudonimo di Minacciato, cui seguì il prete Gaetano Grano che fornì le sue "invenzioni" al prussiano Filippo Hackert per il libro *Memorie dei pittori messinesi* (Napoli, 1792), e infine Giuseppe Grosso Cacopardo col suo libro *Memorie dei*

*pittori messinesi e degli esteri, che in Messina fiorirono, dal secolo XII sino al secolo XIX, ornate di ritratti* (Messina, 1821).

Strana sorte ebbe questo nostro Antonello, ch  la sua pur breve vita, gi  piena di vuoti, di squarci oscuri e irricostruibili,   stata campo d'arbitrarii ricami, romanzi, fantasie. E cominci  a romanzare su Antonello Giorgio Vasari (*Vite dei pi  eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue infino a' tempi nostri*, 1550-1568), il Vasari, di cui forse il nodo pi  vero   quell'annotazione d'ordine caratteriale: "persona molto dedita a' piaceri e tutta venerea", per cui Leonardo Sciascia ironicamente ricollega l'indole di Antonello agli erotomani personaggi brancatiani.

La breve vita di Antonello viene, per cos  dire, slabbrata ai margini, alla nascita e alla morte, falsificata, dilatata: negli antenati e nei discendenti, con l'attribuzione di quadri suoi ai primi e quadri dei secondi a lui. Ma sorte pi  brutta ebbero le sue opere, specie quelle dipinte in Sicilia, a Messina e in vari paesi, di cui molte andarono distrutte o irrimediabilmente danneggiate o presero la fuga nelle parti pi  disparate del mondo. E l'annotazione meno fantasiosa che fa nella Introduzione alle *Memorie dei pittori messinesi...* il Grosso Cacopardo   quella della perdita subita da Messina di una infinit  di opere d'arte per guerre, invasioni, epidemie, ruberie, terremoti. Dei quali ultimi egli ricorda "l'orribile flagello de' tremuoti del 1783, che rovesciando le chiese, ed i palagi distrussero in gran parte le migliori opere di scultura e di pennello". Non avrebbe mai immaginato, il Grosso Cacopardo, che un altro e pi  terribile futuro flagello, il terremoto del 28 dicembre 1908, nonch  distruggere le opere d'arte, avrebbe distrutto ogni possibile ricordo, ogni memoria di Messina. Due testimoni d'eccezione ci dicono del primo e del secondo terremoto: Wolfgang Goethe e David Herbert Lawrence. Scrive Goethe nel suo *Viaggio in Italia*, visitando Messina, tre anni dopo il terremoto del 1783: "Una citt  di baracche... In tali condizioni si vive a Messina gi  da tre anni. Una simile vita di baracca, di capanna e perfin di tende influisce decisamente anche sul carattere degli abitanti. L'orrore riportato dal disastro immane e la paura

che possa ripetersi li spingono a godere con spensierata allegria i piaceri del momento”.

E Lawrence, nel suo *Mare e Sardegna*, così scrive dopo il terremoto del 1908: “Gli abitanti di Messina sembrano rimasti al punto in cui erano quasi vent’anni fa, dopo il terremoto: gente che ha avuto una scossa terribile e che non crede più veramente nelle istituzioni della vita, nella civiltà, nei fini”.

E alle osservazioni di quei due grandi qui mi permetto di aggiungere una mia digressione su Messina: “Città di luce e d’acqua, aerea e ondosa, riflessione e inganno, Fata Morgana e sogno, ricordo e nostalgia. Messina più volte annichilita. Esistono miti e leggende, Cariddi e Colapesce. Ma forse vi fu una città con questo nome perché disegni e piante (di Leida e Parigi, di Merian e Juarra) riportano la falce a semicerchio di un porto con dentro velieri che si dondolano, e mura, colli scanditi da torrenti e coronati da forti, e case e palazzi, chiese, orti... Ma forse, dicono quei disegni, di un’altra Messina d’Oriente. Perché nel luogo dove si dice sia Messina, rimane qualche pietra, meno di quelle d’Ilio o di Micene. Rimane un prato, in direzione delle contrade Paradiso e Contemplazione, dove sono sparsi marmi, calcinati e rugginosi come ossa di Golgota o di campo d’impiccati. E sono angeli mutili, fastigi, blocchi, capitelli, stemmi... Tracce, prove d’una solida storia, d’una civiltà fiorita, d’uno stile umano cancellato... Deve dunque essere successo qualche cosa, furia di natura o saccheggio d’orde barbare. Ma a Messina, dicono le storie, nacque un pittore grande di nome Antonio d’Antonio. E deve essere così se ne parlano le storie. Egli stesso poi per affermare l’esistenza di questa sua città, usava quasi sempre firmare su cartellino dipinto e appuntato in basso, a inganno d’occhio, “Antonellus messaneus me pinxit”. E dipingeva anche la città, con la falce del porto, i colli di San Rizzo, le Eolie all’orizzonte, e le mura, il forte di Rocca Guelfonia, i torrenti Boccetta, Portalegni, Zaera, e la chiesa di San Francesco, il monastero del Salvatore, il Duomo, le case, gli orti...”.

Gli orti... E la luce, la luce del cielo e del mare dello Stretto, dietro finestre d'Annunciazioni, sullo sfondo di Crocifissioni e di Pietà. E i volti. Volti a cuore d'oliva, astratti, ermetici, lontani; carnosi, acuti e ironici; attoniti e sprofondati in inconsolabili dolori; e corpi, corpi ignudi, distesi o contorti, piagati o torniti come colonne. Tanta grandezza, tanta profondità e tali vertici non si spiegano se non con una preziosa, spesso sedimentazione di memoria. Ma di memoria illuminata dal confronto con altre realtà, dopo aver messo giusta distanza tra sé e tanto bagaglio, giusto equilibrio tra caos e ordine, sentimento e ragione, colore e geometria.

E' apprendista a Napoli, alla scuola del Colantonio, in quella Napoli cosmopolita di Renato d'Angiò e Alfonso d'Aragona, dove s'incontra con la pittura dei fiamminghi, dei provenzali, dei catalani, di Van Eyck e di Petrus Christus, di Van der Weyden, di Jacomar Baço, di altri. E soggiorna poi a Venezia, "alla grand'aria", come dice Verga, in quella città, dove s'incontra con altra pittura, altra luce e altri colori, altra "prospettiva"; incontra la pittura di Piero della Francesca, Giovanni Bellini... Ed il ritorno poi in Sicilia, nell'ultimo scorcio della sua vita, dove dipinge pale d'altare, e gonfaloni, ritratti, a Messina, a Palazzolo Acreide, a Caltagirone, a Noto, a Randazzo e, noi crediamo, a Lipari. Ma molte, molte delle opere di Antonello in Sicilia si sono perse, per incuria, vendita, distruzione. Su Antonello era calato l'oblio. Vasari, sì, aveva tracciato una biografia fantasiosa e, dietro di lui altri, come quei correttori di date che avevano attribuito i suoi quadri a fantomatici antenati.

Fu per primo Giovambattista Cavalcaselle, un critico e storico dell'arte, a riscoprire Antonello da Messina, a far comprendere la distanza fra l'Antonello delle fonti e l'Antonello dei dipinti. Era esule a Londra, il Cavalcaselle, fuoruscito per ragioni politiche. Aveva partecipato alla rivoluzione di Venezia del 1848, e quindi, nelle file mazziniane e garibaldine, alla difesa della Repubblica Romana contro l'assalto dei francesi. Rischioso e temerario dunque il suo ritorno in Italia, il suo viaggio clandestino che parte

dal Nord e arriva fino al Sud, alla Sicilia. “Come Antonello, con il suo complesso *iter*, aveva abbattuto barriere regionali e nazionali, così per riscoprirlo era necessario fare un’operazione culturale affine: essa è svolta proprio dai molteplici interessi del Cavalcaselle”, scrive la giovane studiosa Chiara Savettieri nel suo *Antonello da Messina: un percorso critico*.

Cavalcaselle giunge a Palermo nel marzo del 1860 (l’11 aprile di quello stesso anno Garibaldi sbarcherà con i suoi Mille a Marsala) e, dopo le tappe intermedie, fatte a dorso di mulo, di Termini Imerese, Cefalù, Milazzo, Castrogiovanni, Catania, giungerà a Messina, da dove scrive al suo amico inglese Joseph Crowe, assieme al quale firmerà il libro *Una nuova storia della pittura in Italia dal II al XVI secolo*: “Caro mio, credo sia pura invenzione del Gallo tutte le opere date al Avo, al Zio, al padre d’Antonello, ed abbia di suo capriccio inventato una famiglia di pittori, mentre quanto rimane delle opere attribuite a quei pittori sono di chi ha tenuto dietro Antonello e non di chi lo ha preceduto”.

Cavalcaselle legge e autentica i quadri di Antonello, quindi, due studiosi, il palermitano Gioacchino di Marzo e il messinese Gaetano La Corte Cailler, rinvennero nell’Archivio Provinciale di Stato di Messina documenti riguardanti Antonello, dai contratti di committenze fino al suo testamento.

Pubblicheranno, i due, quei documenti, nei loro rispettivi libri (*Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti – Antonello da Messina. Studi e ricerche con documenti inediti*) pubblicheranno nel 1903, salvando così quei preziosi documenti dal disastro del terremoto di Messina del 1908.

Dopo Cavalcaselle, Di Marzo e La Corte Cailler, gli studiosi finalmente riscoprono e studiano Antonello. E sono Bernard Berenson, Adolfo e Lionello Venturi, Roberto Longhi, Stefano Bòttari, Jan Lauts, Cesare Brandi, Giuseppe Fiocco, Giorgio Vigni, Fernanda Wittengs, Federico Zeri, Rodolfo Pallucchini, Fiorella Sricchi Santoro, Leonardo Sciascia, Gabriele Mandel e tanti, tanti altri, fino a Mauro Lucco, che ha curato nel 2006 la straordinaria mostra di Antonello alle Scuderie del Quirinale, in Roma, fino



alla giovane studiosa Chiara Savetteri, che mi ha fatto scoprire, leggendo il suo libro *Antonello da Messina* (Palermo, 1998) l'incontro, a Cefalù, nel 1860, tra Cavalcaselle ed Enrico Pirajno di Mandralisca, il possessore del *Ritratto d'ignoto*, detto popolarmente *dell'ignoto marinaio*, di Antonello. E scriverà quindi il Cavalcaselle a Mandralisca: “[...] il solo Antonello da me veduto fino ad ora in Sicilia è il ritratto ch'ella possiede”. Dicevo che la Savetteri mi ha fatto scoprire, nel 1996, l'incontro tra il barone Mandralisca, malacologo e collezionista d'arte, e il Cavalcaselle. Scopro -di questo incontro che sarebbe stato sicuramente un altro capitolo del mio romanzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Torino, 1976)- di cui è protagonista Enrico Pirajno di Mandralisca e il cui tema portante è appunto il *Ritratto d'ignoto* di Antonello, che io chiamo *dell'ignoto marinaio*. Il marinaio mi serviva nella trama del romanzo, ma è per primo l'Anderson che dà questo titolo al ritratto ch'egli fotografa nel 1908, raccogliendo la tradizione popolare.

Il primo capitolo apparve su «Nuovi Argomenti». L'avevo mandato prima a «Paragone», la rivista di Roberto Longhi e Anna Banti, perché il tema che faceva da *leitmotiv* era il ritratto di Antonello. Longhi, in occasione della mostra del '53 a Messina di Antonello aveva scritto un bellissimo saggio dal titolo *Trittico siciliano*. Nessuno mi rispose. Mel '69 venne a Milano Longhi per presentare la ristampa del suo *Me pinxit e quesiti caravaggeschi*. Lo avvicinai «Mi chiamo Consolo» gli dissi «ho mandato un racconto a *Paragone*...». Mi guardò con severità, mi rispose: «Sì, sì mi ricordo benissimo. Non discuto il valore letterario, però questa storia del ritratto di Antonello che rappresenta un marinaio deve finire!». Longhi, nel suo saggio, polemizzava con la tradizione popolare che chiamava il ritratto del museo di Cefalù «dell'ignoto marinaio», sostenendo, giustamente, che Antonello, come gli altri pittori allora, non faceva quadri di genere, ma su commissione, e si faceva ben pagare. Un marinaio mai avrebbe potuto pagare Antonello. Quello effigiato lì era un ricco, un signore.

Lo sapevo, naturalmente, ma avevo voluto fargli «leggere» il quadro non in chiave scientifica, ma letteraria. Mandai quindi il racconto a Enzo Siciliano, che lo pubblicò su «Nuovi Argomenti».

Mi scriveva da Genova, in data 13 novembre 1997 il professor Paolo Mangiante, discendente di quel notaro Mangiante che nel 1479 stese il testamento di Antonello. Scriveva: “Accludo anche alcune schede del catalogo della Mostra su Antonello da Messina che credo possano rivestire un certo interesse per lei, riguardano rogiti di un mio antenato notaro ad Antonello per il suo testamento e per commissioni di opere pittoriche. Particolare interesse potrebbe rivestire il rogito del notaro Paglierino a certo Giovanni Rizo di Lipari per un gonfalone, perché si potrebbe ipotizzare che il suddetto Rizo sia il personaggio effigiato dallo stesso Antonello e da lei identificato come *l'Ignoto marinaio*. Del resto, a conciliare le sue tesi con le affermazioni longhiane sta la constatazione, dimostrabile storicamente, che un personaggio notevole di Lipari, nobile o no, non poteva non avere interessi marinari, e in base a quelli armare galere e guidare lui stesso le sue navi come facevano tanti aristocratici genovesi dell'epoca, nobili sì talora, ma marinai e pirati sempre”.

Il movimento di Cavalcaselle, ho sopra detto, è da Londra al Nord d'Italia, fino in Sicilia, sino a Cefalù; il mio, è di una dimensione geografica molto, molto più piccola (da un luogo a un altro di Sicilia) e di una dimensione culturale tutt'affatto diversa. E qui ora voglio dire del mio incontro con Antonello, con il mio *Ritratto d'ignoto*.

In una Finisterre, alla periferia e alla confluenza di province, in un luogo dove i segni della storia s'erano fatti labili, sfuggenti, dove la natura, placata -immemore di quei ricorrenti terremoti dello Stretto, immemore delle eruzioni del vulcano, dell'Etna- la natura qui s'era fatta benigna, materna. In un villaggio ai piedi dei verdi Nèbrodi, sulla costa tirrenica di Sicilia, in vista delle Eolie celesti e trasparenti, sono nato e cresciuto.

In tanta quiete, in tanto idillio, o nel rovesciamento d'essi, ritrazione, malinconia, nella misura parca dei rapporti, nei sommessi accenti di parole, gesti, in tanta sospensione o iato di natura e di storia, il rischio era di scivolare nel sonno, perdersi, perdere il bisogno e il desiderio di cercare le tracce intorno più significanti per capire l'approdo casuale in quel limbo in cui ci si trovava. E poiché, sappiamo, nulla è sciolto da causa o legami, nulla è isola, né quella astratta d'Utopia, né quella felice del Tesoro, nella viva necessità di uscire da quella stasi ammaliante, da quel confine, potevo muovere verso Oriente, verso il luogo del disastro, il cuore del marasma empedocleo in cui s'erano sciolti e persi i nomi antichi e chiari di Messina, di Catania, muovere verso la natura, l'esistenza. Ma per paura di assoluti ed infiniti, di stupefazioni e gorgoneschi impietramenti, verghiani fatalismi, scelsi di viaggiare verso Occidente, verso i luoghi della storia più fitta, i segni più incisi e affastellati: muovere verso la Palermo fenicia e saracena, verso Ziz e Panormo, verso le moschee, i suq e le giudecche, le tombe di porfido di Ruggeri e di Guglielmi, la reggia mosaicata di Federico di Soave, il divano dei poeti, il trono vicereale di corone aragonesi e castigliane, all'incrocio di culture e di favelle più diverse. Ma verso anche le piaghe della storia: il latifondo e la conseguente mafia rurale.

Andando, mi trovai così al suo preludio, la sua epifania, la sua porta magnifica e splendente che lasciava immaginare ogni Palermo o Cordova, Granata, Bisanzio o Bagdad. Mi trovai così a Cefalù. E trovai a Cefalù un uomo che molto prima di me, nel modo più simbolico e più alto, aveva compiuto quel viaggio dal mare alla terra, dall'esistenza alla storia, dalla natura alla cultura: Enrico Pirajno di Mandralisca. Recupera, il Mandralisca, in una spezieria di Lipari, il *Ritratto d'ignoto* di Antonello dipinto sul portello di uno stipo.

Il viaggio del *Ritratto*, sul tracciato d'un simbolico triangolo, avente per vertici Messina, Lipari e Cefalù, si caricava per me allora di vari sensi, fra cui questo: un'altissima espressione di arte e di cultura sbocciata, per mano del magnifico Antonello, in una città

fortemente strutturata dal punto di vista storico qual era Messina nel XV secolo, cacciata per la catastrofe naturale che per molte volte si sarebbe abbattuta su Messina distruggendola, cacciata in quel cuore della natura qual è un'isola, qual è la vulcanica Lipari, un'opera d'arte, quella di Antonello, che viene quindi salvata e riportata in un contesto storico, nella giustezza e sicurezza di Cefalù. E non è questo poi, tra terremoti, maremoti, eruzioni di vulcani, perdite, regressioni, follie, passaggi perigliosi tra Scilla e Cariddi, il viaggio, il cammino tormentoso della civiltà?

Quel *Ritratto d'uomo* poi, il suo sorriso ironico, “pungente e nello stesso tempo amaro, di uno che molto sa e molto ha visto, sa del presente e intuisce del futuro, di uno che si difende dal dolore della conoscenza e da un moto continuo di pietà”, quel *Ritratto* era l'espressione più alta, più compiuta della maturità, della ragione. Mandralisca destinerà per testamento la sua casa della strada Badia, i suoi libri, i suoi mobili, la sua raccolta di statue e vasi antichi, di quadri, di conchiglie, di monete, a biblioteca e museo pubblico.

Fu questo piccolo, provinciale museo Mandralisca il mio primo museo. Varcai il suo ingresso al primo piano, non ricordo più quando, tanto lontano è nel tempo, varcai quella soglia e mi trovai di fronte a quel *Ritratto*, posto su un cavalletto, accanto a una finestra. Mi trovai di fronte a quel volto luminoso, a quel vivido cristallo, a quella fisionomia vicina, familiare e insieme lontana, enigmatica: chi era quell'uomo, a chi somigliava, cosa voleva significare? “Apparve la figura di un uomo a mezzo busto. Da un fondo scuro, notturno, di lunga notte di paura e incomprendimento, balzava avanti il viso luminoso [...] L'uomo era in quella giusta età in cui la ragione, uscita salva dal naufragio della giovinezza, s'è fatta lama d'acciaio, che diverrà sempre più lucida e tagliente nell'uso ininterrotto. [...] Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia, velo sublime d'aspro pudore con cui gli esseri intelligenti coprono la pietà”.

Ragione, ironia: equilibrio difficile e precario. Anelito e chime-  
ra in quell'Isola mia, in Sicilia, dov'è stata da sempre una caduta  
dopo l'altra, dove il sorriso dell'*Ignoto* si scompone e diviene  
sarcasmo, pianto, urlo. Diviene Villa dei Mostri a Bagheria, ca-  
priccio, *locura*, pirandelliano smarrimento dell'io, sonno, sogno,  
ferocia. Diviene disperata, goyesca *pinturas negras*, *Quinta del*  
*Sordo*.

Ma è dell'Isola, della Sicilia che dice il *Ritratto* di Antonello o  
dice del degradato Paese che è l'Italia, dice di questo nostro tre-  
mendo mondo di oggi?

*Milano, 20 ottobre 2006*



## La sperimentazione di Vincenzo Consolo fra storia e invenzione

RENZO CREMANTE  
UNIVERSITÀ DI PAVIA

Trent'anni sono trascorsi dalla pubblicazione de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, il doppio di quello che Tacito reputava un "grande mortalitatis aevi spatium"; trent'anni ai quali si dovranno aggiungere gli almeno altri dieci, forse più, impiegati nella laboriosa ideazione e costruzione del romanzo, come sembra suggerire la puntuale ricognizione di Nicolò Messina dal quale si attende con impazienza l'edizione critica. E si tratta, come sappiamo, di un decennio fondamentale nella biografia di uno scrittore ammirevole anche per la discrezione, di un arco di tempo contrassegnato fra l'altro, nella vita privata, dal distacco dalla Sicilia, dal definitivo trasferimento a Milano, dall'*incipit*, soprattutto, della "vita nova" al fianco di Caterina, alla quale il romanzo è dedicato (credo che anche di questo elemento paratestuale si debba tener conto). Sono anni, d'altro canto, non meno emblematici e ricchi di implicazioni nella storia politica e sociale italiana del secondo Novecento e che solo da poco tempo hanno cominciato ad essere oggetto, in Italia ed anche fuori, di una seria riflessione storica: dalla contestazione al terrorismo. Non sarebbe forse azzardato rivolgersi oggi al romanzo di Consolo come ad uno dei testi forse più rappresentativi di quella convulsa stagione.

Una sua piena intelligenza non potrà prescindere, dunque, dallo specifico contesto storico e culturale in cui l'opera è stata concepita ed elaborata. Vale la pena, credo, di insistere sulla strenua determinazione con cui, fatto tesoro dell'esperienza del romanzo "di iniziazione o formazione", *La ferita dell'aprile* (un esordio narrativo tutt'altro che dimesso ma certo non adeguatamente riconosciuto, allora, in sede critica), con risoluta ostinazione, con caparbio rigore, con accresciuta responsabilità riprende

in mano i ferri del mestiere uno scrittore ben consapevole, oltre tutto, di trovarsi a ripercorrere, dalla Sicilia alla metropoli che aveva meritato il titolo di “capitale morale”, le strade e alcune ragioni, almeno, dell’itinerario esemplare, archetipico indicato quasi un secolo prima da Giovanni Verga. “In questa città -ha scritto Consolo nel 1996, rievocando il suo approdo a Milano- provai subito spaesamento per la nuova realtà, urbana e industriale, in cui mi trovai immerso, realtà di cui mi mancava memoria e linguaggio; per l’acceso clima politico, per i duri conflitti sociali di quegli anni” (per completare l’immedesimazione noterò che quasi con le medesime parole si è espresso lo stesso Consolo appena pochi mesi fa, in un incontro di studio promosso dall’Università di Catania, discorrendo con sensibile partecipazione di *Verga a Milano*: “A Milano si rivelano al Verga delle nuove storie, si rivela una nuova storia. Di cui non ha cognizione, memoria, linguaggio”). Ma ascoltiamo ancora la testimonianza autobiografica:

“Fu un tempo, quello, di studio e di riflessione su quella realtà e sul dibattito politico e culturale che allora si svolgeva. Frutto di tutto questo fu la pubblicazione nel 1976 presso Einaudi del romanzo *Il sorriso dell’ignoto marinaio*. Un romanzo storico-metaforico, ambientato in Sicilia negli anni intorno al 1860, che voleva naturalmente rappresentare il grande rinnovamento, l’utopia politica e sociale che nel Sessantotto si vagheggiava in Italia e altrove, e che nel nostro Paese doveva frantumarsi a causa dei suoi esiti tragici e disastrosi”.

Un romanzo, o magari un anti-romanzo, a lungo meditato, tenacemente voluto, diciamo pure “costruito”. Ma tale accertata prerogativa non dovrebbe affatto sorprendere, né pregiudicare in alcun modo la valutazione critica, come pure talora è accaduto di dover riscontrare. Per le ragioni di carattere generale, innanzitutto, già espresse da Leonardo Sciascia nella prefazione destinata all’edizione francese del romanzo e poi raccolta in *Cruciverba*. Scriveva dunque in quell’occasione Sciascia, uno dei maestri e fautori di Consolo, ribadendo con enfasi polemica che si trattava, appunto, di 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 i libri senza lettori, sono quelli non costruiti: e oggi sono proprio tanti”.

Nell'assoluta serietà dell'impegno narrativo di Consolo si riflette, ancora, l'alta temperatura politica ed ideologica di quel contrastato, febbrile decennio caratterizzato, per metterci dalla parte dell'autore, da un orizzonte d'attesa eccezionalmente teso e dilatato e che per qualche verso poteva richiamare alla memoria gli “astratti furori” della stagione remota e irripetibile della Liberazione e del secondo dopoguerra, dalla consapevolezza di vivere “la vigilia del Grande Mutamento”, per usare le parole pronunciate nel secondo capitolo del romanzo da Giovanni Interdonato, quando a Cefalù, nel palazzo del barone di Mandralisca, egli contempla lo stemma della città raffigurante tre cefali disposti a stella e che addentano una pagnotta:

“Ma già è la vigilia del Grande Mutamento: tutti i cefali si disporranno sullo stesso piano e la pagnotta la divideranno in parti uguali, senza ammazzamenti, senza sopraffazioni animalesche. E cefalo, come Cefalù vuol dire testa: e testa significa ragione, mente, uomo...”.

A tale impegno, precisamente, è da collegare la scelta consapevole, problematica, niente affatto evasiva o consolatoria, del romanzo storico, di un genere ben radicato, proprio per quanto concerne il periodo risorgimentale preso in esame, nella tradizione della narrativa siciliana e con la quale era pressoché inevitabile che lo scrittore di Sant'Agata di Militello dovesse pur confrontarsi. Ma anche per Consolo, come già per lo stesso Verga, per De Roberto, per Pirandello, per Tomasi di Lampedusa, per Sciascia, scrivere un romanzo storico -ambientato in Val Dènone, nella regione settentrionale dell'isola, negli anni che vanno dal 1852 al 1860- equivale, in primo luogo, a “parlare di nuora [...] perché di suocera si possa intendere”, come aveva scritto Carlo Emilio Gadda impegnato a contendere i *Promessi Sposi* al bisturi di Moravia; significa riflettere,

ricomporre, interpretare nello specchio della storia -di un periodo cruciale, nella fattispecie, della moderna storia siciliana e nazionale vicende tormentate e drammatiche della contemporanea crisi italiana. E non penso soltanto, s'intende, alla realtà siciliana. Anche in ambito letterario gli stereotipi vulgati di "sicilianità" o di "sicilitudine", ove non siano riempiti, come nella relazione che abbiamo appena applaudito, di puntuali determinazioni storiche e culturali o di pertinenti agganci testuali e intertestuali, rischiano di risultare quasi sempre generici e superficiali, quando non fuorvianti (ma nella memoria di Consolo, per sua stessa confessione, non rissano forse due Sicilie non meno storicamente che geograficamente distinte?). Quanto più, come nel caso dell'odierno festeggiato o di Leonardo Sciascia, il grado di partecipazione soggettivo e personale alla concreta e specifica realtà insulare, fisica e metafisica, appare intenso ed esclusivo, tanto più la Sicilia assume una funzione di metafora, di pietra di paragone, di microcosmo nel quale riflettere temi e problemi di ordine universale, non circoscrivibili alla parzialità e alla specificità, pur rimarchevoli, della storia e della geografia locali.

Torniamo ancora, per un momento, alla testimonianza dell'autore:

"Mi trovai dunque a Milano nel Sessantotto con nel mio bagaglio l'idea incerta di questo *Sorriso* [...]. 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 per rappresentare metaforicamente il presente, le sue istanze e le sue problematiche culturali (l'intellettuale di fronte alla storia, il valore della scrittura storiografica e letteraria, la "voce" di chi non ha il potere della scrittura, per accennarne solo alcune").

Ma chi in futuro, mi si permetta di esprimere in questa sede un auspicio e vorrei dire una necessità, vorrà allestire un commento analitico del romanzo (che non potrà naturalmente non essere, in primo luogo, un commento linguistico e formale), dovrà forse

ricercare in questo o in quell'episodio, in questa o in quella pagina, allusioni e riferimenti non generici a temi e a problemi che erano al centro dell'acceso dibattito politico e culturale di quegli anni. Penso per esempio, nel primo capitolo, all'incontro con il cavatore di pomice di Lipari sul bastimento che trasporta il barone di Mandralisca da Lipari a Cefalù, e alle amare considerazioni che Giovanni Interdonato, in abito di marinaio, svolge intorno ad una malattia sociale quale la silicosi -oggetto, fra l'altro, di un'inchiesta giornalistica, all'inizio degli anni Settanta, dello stesso Consolo- e intorno ai compiti e alle responsabilità di chi professa l'arte medica:

“Ce ne sono a centinaia come lui in quell'isola. Non arrivano neanche ai quarant'anni. [...] I medici li squartano dopo morti e si danno a studiare quei polmoni bianchi e duri come pietra sui quali ci possono molare i coltellini. Che cercano? Pietra è, polvere di pomice. Non capiscono che tutto sta a non fargliela ingoiare”.

Non sembra che, a parlare, sia un esponente di “Medicina democratica”, il movimento di lotta per la salute che ebbe fra i suoi promotori, in quel medesimo giro d'anni, un grande patologo come Giulio Maccacaro? Proprio intorno al nesso sapere-potere, alla contestata neutralità del sapere scientifico si sviluppa il dialogo, diretto o a distanza, fra i due protagonisti, dialogo che costituisce uno dei nuclei vitali del *Sorriso*. Il culto appassionato e disinteressato che il Mandralisca, all'inizio del romanzo, professa nei confronti dell'erudizione e della scienza, nella fattispecie della malacologia (pur non essendo egli “un pazzo allegro, un imbecille o calacàusi come la maggior parte degli eruditi e dei nobili siciliani”, come non esita a riconoscere il suo privilegiato interlocutore), è messo duramente in discussione proprio dal sorriso “ironico e pungente” dell'ignoto marinaio ritratto da Antonello e che rivive nello sguardo “acuto e scrutatore” e nelle parole di Giovanni Interdonato, “uomo indagatore e giudice”:

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

conto di tutto quello che è successo in questi quindici anni e del momento che viviamo?”.

Fino alla totale abiura, alla radicale denuncia dell'inutilità di una cultura e di una scienza incapaci, nella loro conclamata neutralità ed indifferenza, di misurarsi con le ragioni, le ingiustizie e le sofferenze della storia degli uomini; come lo stesso Mandralisca riconosce con severo disincanto scrivendo, appunto, all'Interdonato (valga anche, la citazione, come esempio del larghissimo uso che la prosa consoliana fa della “accumulazione caotica”):

“La cosa più sensata che noi si possa fare è quella di gettar via le chine, i calamari, le penne d'oca, sotterrarle, smetter le chiacchiere, finirla d'ingannarci e d'ingannare con le scorze e con le bave di chioccioline e lumache, limaccia, babbalùci, fango che si maschera d'argento, bianca luce, esseri attorcigliati, spiraliformi, viti senza fine, nuvole coriacee, riccioli barocchi, viscidumi e sputi, strie untuose... [...] Confesso: dopo i fatti d'Alcàra ho detto addio alla mia pazzia idea dello studio sopra la generale malacologia terrestre e fluviale della Sicilia: ho dato fuoco a carte, a preziosi libri e rari, fatto saltare dal terrazzo il microscopio, schiacciato gli esemplari d'ogni famiglia: *ancylus vitrina belix pupa clausilia bulinus auricula*... Al diavolo, al diavolo!”.

Fino alla conclusiva palinodia, alla conquistata consapevolezza (rinsaldata anche dalla lezione di intellettuali regnicoli quali Mario Pagano e Carlo Pisacane), che è precisamente la proprietà

“la più grossa, mostruosa, 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”

(la maturazione del Mandralisca si rispecchia nella metamorfosi del sorriso dell'Ignoto: “da lieve e ironico mi pare si volgesse in greve, sardonico, maligno”); fino alla giustificazione della violenza, quando essa è commessa da

“uomini che agiron sì con violenza, chi può negarlo?, ma spinti da più gravi violenze d'altri, secolari, martirii soprusi angherie inganni...”.

Non appartengono, temi come questi, al dibattito culturale e politico della “contestazione” sessantottesca?

O si pensi, ancora, alla rappresentazione parodica dell’alta società cefalutana nel ricevimento offerto nel palazzo del barone Mandralisca; o alla descrizione degli sbirri napoletani Chinnici e Bajona nel capitolo secondo, o alle arringhe di don Ignazio Cozzo e Turi Malandro Fragapane, nello spiazzo della forgia, nel capitolo quinto. Nel medesimo capitolo un “bracciale”, Santo Misterio, “famoso per stornelli e serenate”, intona un’antica canzone popolare (“All’armi, all’armi, la campana sona. / Li turchi sunu iunti a la marina”): la stessa che intorno alla metà degli anni Sessanta era entrata nel repertorio di un popolare cantautore e cantastorie dialettale calabrese, Otello Profazio.

E’ alla luce di queste considerazioni che dovremmo dunque valutare l’elezione del genere, le strategie narrative, le applicazioni formali e linguistiche. Nella scelta programmatica del romanzo storico si avvertono, del resto, gli echi di un dibattito teorico e ideologico vivace e aggiornatissimo, di risonanza sicuramente europea. Sostenuta da un energico slancio progettuale, da una strenua tensione sperimentale, contaminatoria, essa comporta, in verità, una radicale contestazione dei postulati tradizionali, canonici, strutturali, formali, linguistici del genere, a cominciare dalla coerenza del *plot*, dallo svolgimento lineare, ininterrotto del filo del racconto. Indicazioni decisive, al riguardo, si attendono, naturalmente, dall’edizione critica.

Per quanto concerne, per esempio, la struttura, il racconto si frantuma in una serie di nove autonomi segmenti narrativi di disuguale fisionomia e lunghezza, di “quadri” sciolti dal vincolo della consecuzione e dell’organicità dell’azione, disposti, semplicemente, secondo l’ordine cronologico delle azioni rappresentate, lungo uno spazio di tempo che va dal 12 settembre 1852, giorno in cui il protagonista, Enrico Pirajno, barone di Mandralisca, fa ritorno a Cefalù con l’eponima tavola di Antonello donatagli a Lipari dallo speciale Carnevale, al 15 ottobre 1860, data di stesura della Memoria sull’eccidio di Alcàra Li Fusi messa a punto dallo

stesso Mandralisca per trasmetterla all'amico Giovanni Interdonato, che in qualità di Procuratore Generale della Gran Corte di Messina dovrà giudicare i popolani imputati. I distinti blocchi o capitoli -ciascuno con un titolo proprio, il primo trasferito all'intero romanzo- dividono l'azione in episodi separati, di volta in volta, oltreché dal mutamento della topografia, da un salto temporale, da un intervallo cronologico che può essere di alcuni anni (quattro dal primo al secondo capitolo, altrettanti dal secondo al terzo), di pochi mesi (dal quinto al sesto), o di pochi giorni (due dal terzo al quarto, uno soltanto dal quarto al quinto). Nella narrazione, dove la terza persona si alterna al discorso indiretto libero e al monologo interiore, prevalgono, nei primi cinque capitoli, le sequenze dialogiche, ma i capitoli sesto e ottavo assumono la veste formale di una Lettera, inframmezzata dalla citata Memoria che occupa per intero il capitolo settimo; mentre il capitolo nono ed ultimo è composto di dodici testi epigrafici, tendenzialmente metrici (l'ultimo in dialetto sanfratellano, con traduzione a piè di pagina), stampati appunto con il carattere maiuscolo e corrispondenti alle scritte che il Mandralisca immagina di aver ricopiato dai muri della spiraliforme prigione sotterranea del castello dei principi Granza Maniforti a Sant'Agata di Militello, nella quale erano stati rinchiusi i responsabili dell'eccidio.

Ma non è sempre facile distinguere la parte della storia da quella dell'invenzione; così come non so fino a che punto sia lecito, nonché possibile, in un'opera siffatta, operare una rigida distinzione fra testo e paratesto. Tornano alla mente le parole che Giosue Carducci volle premettere, nel 1894, alla stampa zanichelliana di uno dei suoi discorsi più memorabili, *La libertà perpetua di San Marino*:

“E per comporlo ho dovuto vedere molti libri grandi e piccoli, vecchi e nuovi; né forse scrissi frase, ch'io non possa appoggiare di più citazioni; perocché la verità è la migliore eloquenza, e la storia è superiore di molto all'invenzione e anche più dilettevole della poesia”.

Come dichiara lo stesso narratore nel secondo capitolo (nell'unica circostanza in tutto il romanzo, se non ho visto male, in cui viene chiamato direttamente in causa il lettore), "alle volte il tempo vero e il tempo del racconto sono in disaccordo"; e ad attenuare, anche tonalmente, tale discrepanza concorre la diffusa presenza di testimonianze e documenti storici, trascritti in corpo minore o con caratteri distinti non soltanto in appendice ai capitoli primo, secondo e nono (testi del Mandralisca, estratti ed articoli di giornale, certificati anagrafici, proclami, come pure alcune pagine delle *Noterelle d'uno dei Mille* di Giulio Cesare Abba in funzione dichiarata di "intermezzo": e si noti l'uso di una terminologia teatrale), ma anche, eventualmente in veste fittizia o con funzione di contrappunto ironico, all'interno della narrazione. Così si succedono con frequenza nella pagina, accanto al carattere tondo della narrazione, il corsivo o il maiuscoletto o il maiuscolo o il corpo minore delle numerosissime citazioni, italiane o latine, in prosa e in versi, o anche, nell'unico caso del capitolo terzo, di un epigrafe goyesca che precede l'orrorosa scena di violenza e l'allucinata profezia dell'epilettico frate eremita, nella Matrice di Alcàra Li Fusi; finanche, nella Memoria sottoscritta dal Mandralisca, il disegno della pianta elicoidale del carcere del castello di Sant'Agata di Militello: e il *Leitmotiv* della spirale, così del carcere come delle chioccioline, a giudizio di Cesare Segre offre un'indispensabile chiave di lettura per comprendere non soltanto l'assunto ideologico, ma anche le vistose sperimentazioni formali del romanzo.

Un'ultima osservazione a proposito della struttura. L'accennata divisione in quadri o scene non può non confermare, a mio giudizio, la precoce, irresistibile tendenza dello scrittore ad un'operazione contaminatoria che acquisterà un'evidenza ancora maggiore nella sua carriera successiva (si pensi, a tacer d'altro, a opere quali *Lunaria* o *Retablo*), voglio dire a trasferire nella costruzione del romanzo elementi propri della rappresentazione teatrale, incorporando, s'intende, le didascalie nel testo. Una certa "nostalgia di teatro", per usare ancora un'efficace formula adottata

da Segre per *Lunaria* (ma qui persino, oseremmo aggiungere, di “teatro di parola”), si ravvisa, per esempio, nell’assoluto rilievo, anche quantitativo, che assumono i dialoghi nell’economia di un romanzo di cui di solito si preferisce sottolineare la dimensione lirica o magari visionaria. Le parti dialogiche abbondano in tutti i capitoli ‘narrativi’. Sul dialogo è prevalentemente costruito il capitolo secondo, nel quale si succedono, dopo l’approdo del *San Cristoforo* al porto di Cefalù: il dialogo serrato dei due sbirri napoletani, Bajona e Chinnici, prima col capitano del bastimento, poi con l’Interdonato travestito da mercatante; il colloquio, non privo di implicazioni ideologiche, fra lo stesso Interdonato e il Mandralisca; infine la conversazione a più voci, maschili e femminili, alla tavola di quest’ultimo. Ma il dialogo occupa anche buona parte del capitolo successivo, dove frate Nunzio, alla vigilia della profetizzata rivolta, scambia fitte battute -talora non senza effetti, si direbbe, di sticomitia- prima con i fabbri ferrai nello spiazzo della forgia di Santa Marecùma, poi con un gruppo di cittadini alcaresi eccitati dallo sbarco di Garibaldi. Altrettanto diffusi, seppure di diverso e contrastante registro, i dialoghi, nel capitolo seguente, prima fra don Galvano Maniforti e il figlio, poi fra il principe e il Mandralisca, infine fra questi e il prigioniero sanfratellano. Di taglio spiccatamente teatrale è anche la scena del capitolo quinto in cui il “bracciale” Peppe Sirna e un gruppo di “compari di travaglio e di bevuta” ascoltano le accese perorazioni di un civile, don Ignazio Cozzo, e del capo dei “bracciali”, Turi Malandro, in vista dell’imminente azione violenta contro i maggiorenti di Alcàra. Proprio nei dialoghi l’autore può utilizzare, oltre al dialetto (il napoletano caricaturale degli sbirri, il sanfratellano avverso, “duro e puro”, del prigioniero, il generico lombardo dei “soldati nordici” sbarcati con Garibaldi), un registro linguistico basso, triviale, spesso in contrasto con la patina letteraria, arcaicizzante che contrassegna le parti narrative: “Fatti i cazzi tuoi!” intimò a Rosario il Mandralisca; “Si vede nu cazzo!” dice Bajona; “Malicarni, lingue d’inferno, maledetti!” in mezzo ai denti; “- Raimondo, mi sto incazzando! – disse il pincipe don Galvano”; “Che



Cristo vedi?"; "Fetente, sfaccimm', faccia 'e mmerda!" facevano i due sbirri bastonando; "- Porco! – esclamò in mezzo ai denti. – Vigliacco! –"; "A Santa Marecùma, porco lio!" disse scuotendosi di colpo" (una battuta questa, ma i riscontri potrebbero essere ben più numerosi, racchiusa nella misura compiuta di un endecasillabo *a maiori*, quasi a bilanciare ritmicamente la crudezza dell'imprecazione eufemistica); "- Don Nicolò! – disse inviperito [...] – E che cazzo?! Finitela di dare avanti e indietro con la testa, mi fate salire la nausea!"; "- Bruhunci... – faceva Misterio. – Rossa, Signorina, uh, buttana!", ecc.

Ha scritto Cesare Segre, l'interprete più acuto e accreditato così del *Sorriso* come dell'intera opera di Consolo, in un saggio che ha meritato di entrare a far parte, nel 1987, del paratesto del romanzo:

"Ora, uno dei temi più suggestivi entrati in circolazione intorno al 1968 è quello che collega i rapporti sociali e quelli linguistici: nel senso che gli oppressi lo sono perché estranei al mezzo linguistico usato negli strati acculturati: perciò non possono esprimere le proprie ragioni, e nemmeno le proprie speranze e la propria disperazione. Le soluzioni costruttive e linguistiche del nostro romanzo sono uno sviluppo di questo concetto".

Perché per Consolo, come per il Mandralisca che si accinge a scrivere nella Memoria indirizzata all'amico Interdonato un resoconto dei "fatti" di Alcàra "per come sono andati", il problema della lingua e il problema del romanzo storico, alla fine, diventano tutt'uno: "E cos'è stata la Storia sin qui, egregio amico? Una scrittura continua di privilegiati" (e certo vien fatto di domandarsi quanto abbia contato, per lo scrittore siciliano, la lezione non soltanto formale di Manzoni e di Gadda). Enrico Pirajno ha oramai acquistato la persuasa convinzione di non poter in alcun modo narrare quei fatti come "narrati li averìa un di quei rivoltosi protagonisti moschettati in Patti", come lo zappatore analfabeta Peppe Sirna "inteso Papa", che la fatica aveva abbruttito e stravolto al punto di non saper più "d'essere un uomo". Come possibile uno "scarto di voce e di persona"? Nulla valgono "l'intenzione e il cuore", anzi "è impostura mai sempre la scrittura di noi cosid-

detti illuminati, maggiore forse di quella degli ottusi e oscurati da' privilegi loro e passion di casta". Di qui, da questa rischiosa *impasse* procede la ricerca formale, linguistica e stilistica di Consolo, di una lingua per il romanzo o, se vogliamo, per una "letteratura come storiografia" (per citare un saggio di Hans Magnus Enzensberger che certo doveva aver offerto allo scrittore qualche suggestione), di là dall'auspicio illuministico espresso dal Mandralisca che un giorno i figli dei popolani

"la storia loro, la storia, la scriveran da sé, non io, o voi, Interdonato, o uno scriba assoldato, tutti per forza di nascita, per rango o disposizione pronti a vergar su le carte fregi, svolazzi, aeree spirali, labirinti... Lumache".

## Forme della visione nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*

GIULIO FERRONI  
UNIVERSITÀ LA SAPIENZA

La lingua di Vincenzo Consolo sembra come scavare la realtà, sfidandone la sostanza fisica, l'evidenza visiva, la materia pullulante che la costituisce: e il capitolo iniziale de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, subito dopo la sintesi dell' *Antefatto* si muove subito in due direzioni essenziali, verso l'apertura "geografica" e storica su di vastissimo ambiente fisico e umano, con la visione della Sicilia che il Mandralisca ha dalla nave che si avvicina, e verso la presa in carico del dolore umano, con il «rantolo» del malato, il cavatore di pomice di Lipari, che sorge dal buio della stessa nave. È un vero e proprio "quadro", in cui l'eco di quel lacerante dolore sembra come sovrapporsi allo svelarsi e al progressivo definirsi del paesaggio, che quella lingua a forte caratura "poetica" sembra come voler catturare nella densità delle presenze che lo abitano: con un'espressività che si addensa intorno alle cose, che mira a rivelare il loro pulsare, il loro sofferto palpitare, la loro espansione nella luce o nel buio, ma che non si risolve mai in liricità pura, producendo movimento, procedendo anche verso atti e gesti fulminanti (che spesso giungono improvvisamente a rilevarsi e fissarsi nei finali dei capitoli, nelle clausole quasi lapidarie che li serrano).

Il primo circostanziato segno visivo, dopo la più indefinita rivelazione della «grande isola», è costituito dai «fani sulle torri della costa», con i loro colori e l'incerto oscillare della loro luce («erano rossi e verdi, vacillavano e languivano, riapparivano vivaci»). Dopo questa prima apertura l'attenzione ritorna all'interno del bastimento, sembra come ritrarsi nel buio, nel fragore delle acque e nel cigolio delle vele squassate dal vento che avevano segnato il percorso notturno della nave e nel presente silenzio del

«mare placato e come torpido», lacerato dal «respiro penoso» e dal «lieve lamento» del malato. Questo respiro suscita l'immagine del corpo sofferente, dei «polmoni rigidi, contratti», delle contrazioni della «canna del collo», della «bocca che s'indovinava splancata»: *s'indovinava*, appunto, perché questa visione di dolore è solo intuita, non vista; quello che il Mandralisca vede è solo «un luccio bianco che forse poteva essere di occhi». Ma proprio a partire da questo *bianco* che sinistramente viene a fendere il buio, la visione viene ad allargarsi verso il cielo ed ancora verso *i fani sopra le torri*, che ora definiscono più nettamente il loro aspetto ed evocano i nomi dei feudatari:

“Riguardò la volta del cielo con le stelle, l'isola grande di fronte, i fani sopra le torri. Torrazzi d'arenaria e malta, ch'estollono i lor merli di cinque canne sugli scogli, sui quali infrangonsi di tramontana i venti e i marosi. Erano del Calavà e Calanovella, del Lauro e Gioiosa, del Brolo...”.

La serie dei nomi fa sì che dall'ultimo appaia improvvisamente uno squarcio di un passato, con l'immagine di una dama affacciata sul «verone», ma in posa molto realistica, lontana da ogni stilizzazione cortese: è Bianca de' Lancia di Brolo, che ha in grembo Manfredi, figlio di Federico II e che ha la nausea e i contorcimenti della gravidanza («Al castello de' Lancia, sul verone, madonna Bianca sta nauseata. Sospira e sputa, guata l'orizzonte»); è Federico II, evocato in termini danteschi (il «vento di Soave», da *Paradiso*, III) ad aver segnato le sue viscere, è il suo seme ad agire nervosamente sul suo corpo («il vento di Soave la contorce»); e da tutto si svolge la parola stessa dell'imperatore, con la citazione di versi che si immaginano rivolti direttamente al falcone, strumento essenziale della sua passione per la caccia. Ma ancora, dopo la citazione, lo sguardo si apre sulla costa, verso le città sepolte, che non ci sono più ma che sono vagheggiate dall'avidità conoscitiva, dal gusto storico ed archeologico del barone:

“Dietro i fani, mezzo la costa, sotto gli ulivi giacevano città. Erano Abacena e Agatirno, Alunzio e Apollonia, Alesa... Città nelle quali il Mandralisca avrebbe raspato con le mani, ginocchioni, fosse stato certo di trovare un vaso, una lucerna o solo una

moneta. Ma quelle, in vero, non sono ormai che nomi, sommamente vaghi, suoni, sogni”.

Ma questo pensiero alle città sepolte, all'improbabile ipotesi di un loro ritorno alla luce, riconduce poi il Mandralisca alla certezza della tavoletta «avvolta nella tela cerata» che stringe al petto e in cui sente persistere gli odori della bottega dello speziale che gliel'ha venduta. Ma poi questi odori sono sopraffatti da quelli che ormai provengono da terra, come il buio è sopraffatto ormai dalla luce («svanirono le stelle, i fani sulle torri impallidirono»): e ciò porta finalmente alla visione del malato e della donna che lo assiste e lo soccorre. Da questa visione scaturisce poi la voce che designa il male dello sventurato; e solo dopo la voce si rivela la figura dell'ignoto marinaio, col suo «strano sorriso sulle labbra. Un sorriso ironico, pungente e nello stesso tempo amaro, di uno che molto sa e molto ha visto, sa del presente e intuisce del futuro; di uno che si difende dal dolore della conoscenza e da un moto continuo di pietà». Il *sorriso* dell'ignoto marinaio è insomma affidato soprattutto allo sguardo (*di uno che molto sa e molto ha visto*); la descrizione si appunta sui suoi *occhi* («E gli occhi aveva piccoli e puntuti, sotto l'arco nero delle sopracciglia»); e anche se è vestito come un marinaio, a guardarlo si evidenzia tutta la sua stranezza («in guardandolo, colui mostravasi uno strano marinaio») e la forza penetrante della sua «vivace attenzione». E dopo aver parlato dei cavatori di pomice di Lipari e delle loro malattie, l'ignoto sorride, mentre il barone si chiede dove mai l'aveva già visto e, sotto il suo sguardo, vede balenare dentro di sé le immagini dei cavatori di pomice, del loro duro lavoro e della loro sofferenza, sotto cui si nascondono ed emergono altre immagini, quelle per lui consuete dei molluschi che studia e colleziona e dei volumi degli studi ad essi dedicati, il tutto come sottoposto ancora allo sguardo criticamente ironico del marinaio. Si tratta di una formidabile serie di passaggi visivi, segnati da questo sguardo che tocca il personaggio sconosciuto e che da lui si svolge: passaggi che toccano le immagini che sorgono dentro la coscienza stessa del barone e che, pur se solo interne a lui,

egli sente come scrutate e indagate dal marinaio, che gli sembra addirittura leggere i titoli di quei libri, ironizzando sulla futilità di quelle così minute ricerche:

Il marinaio lesse, e sorrise, con ironica commiserazione.

Quel sorriso sembra come suscitare il senso di colpa del ricco intellettuale e *amateur*, per le sue così marginali predilezioni, confrontate con la dura realtà dei cavatori di pomice. Ma a questo punto si sentono i clamori e i rumori dell'ancoraggio, dell'arrivo ad Olivèri, che fa sorgere un nuovo, vastissimo sguardo all'affollato paesaggio che pullula sulla riva; sguardo che si svolge a partire dalla luce che dal sole sorgente riceve la rocca in alto, per scendere giù fino agli splendori mattutini della spiaggia, alle presenze animali, alle barche immobili come relitti; distesa visione da cui balenano ancora le immagini di un passato sepolto, del crollo dell'antica città, dei «tesori dispersi» vagheggiati dal barone. E poi ancora uno sguardo indietro, ad una scena del passato, ancora ad una donna del medioevo, Adelasia (o Adelaide) di Monferrato, la moglie giovanissima del sessantenne Ruggero I e fondatrice di un convento a Patti, nei pressi di Tindari, la cui figura, fissata nell'«alabastro» di un sarcofago, sembra aver atteso impassibile la rovina del convento, e infine l'immagine del santuario della madonna nera: «sopra la rocca, sull'orlo del precipizio, il piccolo santuario custodiva la *nigra Bizantina*, la *Vergine formosa* chiusa nel perfetto triangolo del manto splendente di granati, di perle, d'acquemarine, l'impassibile Regina, la muta Sibilla, líbico èbano, dall'unico gesto della mano che stringe il gambo dello scettro, l'argento di tre gigli». Dopo la discussione col «criato» Sasà, la spinta visiva si rivolge allo sciamare dei pellegrini che si affollano per scendere dalla nave, alle offerte e agli ex-voto che essi portano con sé: e tra di essi viene come centrata ancora la figura del cavatore malato e della moglie che lo accompagna. Al barcone che raccoglie i pellegrini che scendono dalla nave fa poi come da *pendant* la «speronara» che porta via marmi antichi e piante di agrumi e si allontana dalla riva, passando sotto il veliero da dove la osserva il Mandralisca («ebbe modo così di osservare

a suo piacimento»); e infine, dopo la riflessione (appoggiata su una citazione in corsivo da un testo del Landolina) si ritorna alla visione dei pellegrini, che stanno salendo in processione verso il santuario; dal loro canto si svolge improvvisamente quello osce-  
no di una ragazza che è nel barcone, tra i pellegrini scesi dal veliero, fermata dalla madre che nella concitazione lascia cadere in acqua una testa di cera.

La successione e i passaggi continui di dati visivi, intrecciati a più riprese a dati sonori, vengono a creare, in questo avvio del romanzo, una sorta di disteso movimento panoramico, in continui passaggi tra campi lunghi e primi piani, formidabili zoomate che procedono attraverso distensioni e concentrazioni della parola. Lo sguardo di Consolo, quello del barone Mandralisca, quello dell'ignoto marinaio (che, sappiamo è lo stesso della tavoletta di Antonello e di Giovanni Interdonato), sono come animati da una tensione a "vedere" che tocca le grandi distese dello spazio, la vita che variamente si muove in esse, e mette a fuoco non solo ciò che vi è direttamente visibile, ma anche il peso di quanto esse hanno alle spalle, ciò che sono state, nel passato storico e biologico: la visione coglie l'esistere che si distende, il suo carico di presenze, di memorie, di suggestioni, l'agitazione che lo sommuove, l'offerta che esso sembra fare di sé, l'ostinazione e la volontà di vita che lo corrode, il suo stesso disperdersi e consumarsi nell'aria.

Se si attraversa tutto il romanzo, emerge in piena evidenza l'intreccio e l'essenzialità dei dati visivi, fissata del resto già nello stesso riferimento del titolo alla tavola di Antonello. In questa dominante della visività, è determinante la disposizione ad allargarne i confini: il volto e il sorriso dell'individuo effigiato dal pittore sono il punto di irradiazione di una apertura verso i grandi spazi, verso una moltiplicazione delle presenze e delle evidenze. Consolo "vede" la Sicilia come un grande corpo brulicante di vita, esuberante, malsano, appassionato, lacerato, ne vuol rendere conto come di una totalità; cerca di comprenderne il senso afferrandone un'evidenza visiva che in ogni squarcio sembra

voler rivelare la densità, la fascinazione e la tremenda rovinosa disgregazione del tutto, di un insieme di corpi che vi annaspano, vi soffrono, vi si espandono, vi si mostrano.

La disposizione di Consolo a seguire l'evidenza degli slarghi che si presentano all'occhio agisce del resto in modo vigoroso anche nella sua scrittura saggistica, nei suoi larghi percorsi sul territorio siciliano (in primis ne *Le pietre di Pantalica*). Qui nel *Sorriso* un altro eccezionale squarcio d'insieme è quello su Cefalù, a cui l'Interdonato si avvicina entrando in porto con il *San Cristoforo*, all'inizio del capitolo secondo. Si comincia con la visione dell'affollarsi di barche nel porto, salendo poi verso le case più vicine:

“Il San Cristoforo entrava dentro il porto mentre che ne uscivano le barche, caicchi e, coi pescatori ai remi alle corde vele reti lampo sego stoppa feccia, 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; altra folla alle case saracene sopra il porto: finestrelle balconi altane terrazzini tetti muriccioli bastioni archi, acuti e tondi, fori che s'aprivano impensati, a caso, con tende panni robe tovaglie moccichini sventolanti”.

Poi l'obiettivo si muove rapidamente al polo opposto, concentrandosi sulla rocca lassù in alto e scendendo poi più lentamente sulle torri del duomo, che addirittura sembrano generate dalla rocca stessa:

“Sopra il subbuglio basso, il brulicame chiassoso dello sbarcatoio e delle case, per contrasto, la calma maestosa della rocca, pietra viva, rosa, con la polveriera, il tempio di Diana, le cisterne e col castello in cima. E sopra la bassa fila delle case, contro il fondale della rocca, si stagliavano le due torri possenti del gran duomo, con cuspidi a piramidi, bifore e monofore, soffuse anch'esse d'una luce rosa sì da parere dalla rocca generate, create per distacco di tremuoto o lavorio sapiente e millenario di buriane, venti, acque dolci di cielo e acque salse corrosive di marosi”.

Si torna poi all'agitazione furiosa del porto per la pesca abbondante, alla gara delle barche per piazzarsi «sul filo giusto dei sessanta passi», allo sbattere delle imposte e ai bagliori del sole che



si distende poi su di un ampio spazio geografico, slargando verso le località della costa, con un gioco di immagini (il palpitare «a scaglie» della luce sulla costa) che riconduce dentro il duomo, ai dorati mosaici del Pantocratore:

“Tanta agitazione era per le pesche abbondanti di que’ giorni. Si diceva di cantàri e cantàri di sarde sàuri sgombri anciove, passata portentosa di pesce azzurro per quel mare che manco i vecchi a memoria loro rammentavano.

E venne su la febbre, gara tra flotta e flotta, ciurma e ciurma, corsa a chi arrivava primo a piazzarsi sul filo giusto dei sessanta passi. E gara tra famiglie, guerra. Smesso lo sventolio dei pannizzi, il vociare, si chiusero le imposte con dispetto. I vetri saettarono bagliori pel sole in faccia, orizzontale, calante verso la punta là, Santa Lucia, e verso Imera Solunto l’Aspra il Pellegrino”.

Quando più tardi l’Interdonato scende dalla nave, si para in modo più diretto davanti a lui e al ragazzo che l’accompagna il pulsare della «gran vita» della città, delle diverse figure umane, con il loro muoversi affaccendato, su cui echeggiano i segni sonori del lavoro di chi non si vede, che è intento all’opera nel buio degli interni:

“Discesi che furono sullo sbarcatoio, passata la Porta a Mare, imboccarono la strada detta Fiume. Giovanni era eccitato e divertito per la gran vita che c’era in questa strada: carusi a frotte correndo sbucavano da strada della Corte, da Porto Salvo, da Vetrani, da vanelle, bagli e piani, su da fondaci interrati, giù da scale che s’aprivano nei muri e finivano nel nulla, in alto, verso il cielo; vecchi avanti agli usci intenti a riparare rizzelle e nasse; donne arroganti, ceste enormi strapiene di robe gocciolanti in equilibrio sopra la testa e le mani puntate contro i fianchi, che tornavano dal fiume sotterraneo, il Cefalino, alla foce sotto le case Pirajno e Martino, con vasche e basole per uso già da secoli a bagno e lavatoio. Sui discorsi, le voci, le grida e le risate, dominavano i colpi cadenzati sopra i cuoi dei martelli degli scarpari, innumeri e invisibili dentro i catoi.

Il mercatante, come dal *San Cristoforo* allo spettacolo dello sbarcatoio, guardava dappertutto estasiato e sorrideva”.

E una Cefalù distesa e panoramica ritorna ancora, più avanti, nello studio del barone visitato dall'Interdonato, nella copia della pianta della città del secentesco Passafiume, «ingrandita e colorata, eseguita su commissione del barone dal pittore Bevelacqua»:

“La città era vista come dall'alto, dall'occhio di un uccello che vi plani, murata tutt'attorno verso il mare con quattro bastioni alle sue porte sormontati da bandiere sventolanti. Le piccole case, uguali e fitte come pecore dentro lo stazzo formato dal semicerchio delle mura verso il mare e dalla rocca dietro che chiudeva, erano tagliate a blocchi ben squadri dalla strada Regale in trasversale e dalle strade verticali che dalle falde scendevano sul mare. Dominavano il gregge delle case come grandi pastori guardiani il Duomo e il Vescovado, l'Osterio Magno, la Badia di Santa Caterina e il Convento dei Domenicani. Nel porto fatto rizzo per il vento, si dondolavano galee feluche brigantini. Sul cielo si spiegava a onde, come orifiamma o controfiocco, un cartiglione, con sopra scritto CEPHALEDUM SICILIAE URBS PLACENTISSIMA. E sopra il cartiglio lo stemma ovale, in cornice a volute, tagliato per metà, in cui di sopra si vede re Ruggero che offre al Salvatore la fabbrica del Duomo e nella mezzania di sotto tre cefali lunghi disposti a stella che addentano al contempo una pagnotta”.

La visione dello stemma con i tre cefali dà poi luogo ad un vero e proprio corto circuito con una visione precedente, quella di una «guastella» gettata in mare dal ragazzo che accompagna l'Interdonato e rapidamente divorata da un branco di cefali; e da qui sorge una riflessione “politica” su Cefalù, la Sicilia, la speranza del superamento della feroce lotta per la vita e di un trionfo dell'eguaglianza, della solidarietà, della ragione:

“L'Interdonato, alla vista dello stemma, si ricordò della guastella buttata dentro l'acqua da Giovanni e subito morsicata dai cefali del porto. La sua mente venne attraversata da lampi di pensieri, figure, fantasie. Stemma di Cefalù e anche di Trinacria per via delle tre code divergenti, ma stemma universale di questo globo che si chiama Terra, simbolo di storia dalla nascita dell'uomo fino a questi giorni: lotta per la pagnotta, guerra bestiale dove il forte prevale e il debole soccombe... (*Qu'est-ce-que la propriété?*) ... Ma già è la vigilia del Grande Mutamento: tutti i cefali si disporranno sullo stesso piano e la pagnotta la divideranno

in parti uguali, senza ammazzamenti, senza sopraffazioni animalesche. E cefalo come Cefalù vuol dire testa; e testa significa ragione, mente, uomo... Vuoi vedere che da questa terra?...”.

In un romanzo successivo come *Nottetempo casa per casa* si aprono altri squarci eccezionali su Cefalù e dintorni, che sembrano seguire un movimento che attraversa lo spazio *casa per casa* e ne coglie l'effetto globale, la configurazione rivelatrice: affidandosi in primo luogo alla forza evocativa dei nomi, alla precisione dell'onomastica geografica e topografica, che viene come ad addensare in sé la vita vibrante del mondo, le esistenze molteplici, esuberanti e disperate, trionfanti e rapprese, le luci e le ombre che lo abitano. Nello stesso romanzo il capitolo IV, *La torre*, apre anche uno squarcio su Palermo, seguendo il percorso compiutovi dal protagonista Petro, venuto a partecipare ad una manifestazione socialista: ai nomi che fissano i dati urbanistici, architettonici, storici, si mescolano i dati “moderni” delle insegne pubbliche e della pubblicità e poi quelli delle scritte dei cartelli di un corteo (mentre dal palco del comizio, su Piazza Politeama, si svolge un nuovo slargo verso il paesaggio marino, riconosciuto nei suoi più definiti dati geografici).

Lì, come nel *Sorriso*, e nelle stesse pagine che abbiamo citato, i *nomi* costituiscono un strumento più determinante della resa espressiva: nomi propri e nomi comuni, sostantivi rari e preziosi, di forte sostanza letteraria o di rude carica realistica, nomi che emergono da un passato ancestrale o nomi legati al più dimesso fare quotidiano, nomi radicati nel fondo dell'esperienza popolare, nelle pratiche artigiane o contadine o portati dall'invasione della modernità, dalle sue spinte liberatrici o dai suoi miti più distruttivi e perversi. L'elencazione seriale, che costituisce il dato stilistico più diffuso e ben riconoscibile della scrittura di Consolo, agisce soprattutto nell'ambito dei nomi, collegandosi talvolta a scatti improvvisi della sintassi, tra inversioni e alterazioni ritmiche: il linguaggio viene così forzato in una doppia direzione, sia costringendolo ad immergersi verso un centro oscuro, verso l'intimità delle cose e dell'esperienza, verso il fondo più resistente e cieco

della materia, il suo inarrivabile *bic et nunc*, sia allargandone l'orizzonte, dilatandone i connotati nello spazio e nel tempo, portandolo appunto a "vedere" la distesa più ampia dell'ambiente e a farsi carico della sua stessa densità storica, di quanto resta in esso di un lacerato passato e di faticoso proiettarsi verso il futuro.

Chiuso nella torre (il vecchio mulino avuto in lascito da don Michele) a meditare sul dolore della propria famiglia (oltre la malattia del padre, la disperata follia della sorella Lucia), il Petro di *Nottetempo* si aggrappa alla forza delle parole, che sono prima di tutto «nomi di cose vere, visibili, concrete», nomi che egli scandisce come isolandoli nel loro rilievo primigenio e assoluto e da cui ricava un impossibile sogno di un ritorno alle origini, di un rinominare capace di trarre alla luce una realtà non ancora contaminata dal dolore e dalla rovina. Nuovo inizio potrebbe essere dato dalla trasparenza assoluta di nomi che designano una realtà senza pieghe dolorose, in un nuovo flusso sereno della vita e del tempo:

“E s'aggrappò alle parole, ai nomi di cose vere, visibili, concrete. Scandì a voce alta: «Terra. Pietra. Sènia. Casa. Forno. Pane. Ulivo. Carrubo. Sommacco. Capra. Sale. Asino. Rocca. Tempio. Cisterina. Mura. Ficodindia. Pino. Palma. Castello. Cielo. Corvo. Gazza. Colomba. Fringuello. Nuvola. Sole. Arcobaleno...» scandì come a voler rinominare, ricreare il mondo. Ricominciare dal momento in cui nulla era accaduto, nulla perduto ancora, la vicenda si svolgeva serena, sereno il tempo” (IV, *La torre*).

Si noti qui come nell'elencazione, che la punteggiatura fissa in una sorta di forma pura, i vari nomi si succedano a gruppi, riferiti a diversi settori d'esperienza, secondo una progressione che va dalla solidità elementare della *terra* al richiamo aereo del volo e di uno spazio cosmico, fino alla colorata impalpabilità dell'*arcobaleno*. Nel *Sorriso*, peraltro, nel capitolo sesto, rivolgendosi all'Interdonato nel presentare la sua *Memoria* sui fatti d'Alcàra Li Fusi, il Mandralisca rifletteva sulla lingua e sull'«impostura» della scrittura e proiettava verso il futuro l'utopia di «parole nuove», vere anche per gli esclusi dal linguaggio colto, per coloro che

non hanno avuto ancora la possibilità di comprendere le parole della moderna democrazia:

“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 conquisi 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 piú sacri e elementari, la terra e il pane, la salute e l'amore, la pace, la gioja e l'istruzione, questi dico, e sono la piú 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”.

Ma sappiamo (e ce lo mostrerà il Petro di *Nottetempo*) che forse la piena solidarietà tra i *nomi* e le *cose* si dà solo nella fantasia del ritorno alla loro origine, nell'utopia della letteratura, di quella scrittura che certo tradisce la vita col suo dolore e con la sua evidenza, ma che sola cerca di dirla e di “vederla”, più a fondo possibile.



## Regionalità e traduzione Dalla *Sonrisa* spagnola a quella argentina

SALVATORE C. TROVATO  
UNIVERSITÀ DI CATANIA

### 1. Difficoltà del TP e soluzioni traduttive possibili

La pur difficile lingua di Consolo -non facile, per la sua regionalità linguistica, neppure per il lettore italiano- non ha scoraggiato l'intraprendenza dei traduttori, che si sono prodigati a tradurre il nostro scrittore in quasi tutte le lingue d'Europa<sup>1</sup>. È a questa intraprendenza e a questo coraggio se uno dei maggiori nostri scrittori è conosciuto al di fuori dei confini nazionali.

*Il sorriso dell'ignoto marinaio*, pubblicato in Italia per la prima volta nel 1976 (Torino, Einaudi) è stato tradotto in spagnolo col titolo di *La sonrisa del ignoto marinero* da Esther Benítez nel 1981 (Madrid, Ediciones Alfaguara), e poi, con lo stesso titolo, da Giovanni Barone e Mirta Vignatti, nel 2001 (Rosario, Argentina, Laborde Editor). L'edizione italiana del 1976 è alla base di entrambe le traduzioni.

La lingua del romanzo, come ho di già accennato e altrove messo in evidenza (Trovato 1989, 1995), è assai complessa. Vi sono presenti codici diversi (la lingua, il dialetto, il latino, il greco, il francese), svariati registri (l'italiano popolare, l'italiano colto e il letterario) e, soprattutto, l'italiano regionale della Sicilia. Quest'ultima varietà di italiano è quella che pone non pochi problemi ai traduttori. Una pietra d'inciampo resa ancor più pericolosa dalla mancanza del supporto di un'opera lessicografica come il GDLI, che, per ovvi motivi cronologici, non ha tenuto presenti le opere di Consolo, ove si prescinda dal *Sorriso dell'ignoto marinaio*, utilizzato a partire dal XIX vol.

---

<sup>1</sup> Per una bibliografia completa delle traduzioni delle opere di Consolo v. TROVATO (in stampa).

La difficoltà del testo consoliano (e di tutta la scrittura consoliana) impone al traduttore la conoscenza non solo della LP e della LA, ma anche, a intendere correttamente il TP, delle varietà diatopiche e diastratiche della LP, oltre che -per tradurre il TP sulla base di scelte mirate e non improvvisate- delle varietà diatopiche e diastratiche della LA. Intendo dire che il traduttore deve avere consapevolezza piena della regionalità del testo consoliano, in quanto dovrà risolvere il problema di come renderla nel TA. Tra le strade da seguire, non molte in verità, quella della doppia traduzione, cioè quella che traduce l'elemento regionale prima in italiano e successivamente nella LA, mi pare la meno adatta. Perché il TP viene così privato di uno degli elementi fondamentali della sua individualità -la regionalità, appunto- venendo meno, per dirla con Mounin (1965: 139), la fedeltà non solo al «registro linguistico» del TP, ma anche la fedeltà alla «situazione geografica, storica, sociale e culturale», che costituiscono la qualità di una traduzione letteraria. Ora, il testo di Consolo è un testo letterario e come tale esige una traduzione letteraria.

Le strade che restano per la traduzione della regionalità letteraria consoliana non sono poi molte. E sono quelle classiche indicate fin dagli inizi del XIX sec. per la traduzione dell'opera letteraria (Schleiermacher [1813] in Nergaard 2002: 154). Il traduttore dovrà decidere se:

- a) portare il testo verso il lettore, con la conseguenza, nel nostro caso, che non potrà non tradurre la regionalità della LP con la regionalità della LA;  
oppure dovrà decidere se:
- b) portare il lettore verso il testo, lasciando il più possibile intatta la regionalità del TP, col ricorso, il più possibile sistematico, al prestito dalla LP da corredare con puntuali note del traduttore.

Nell'un caso e nell'altro il traduttore resterà fedele -seguendo Mounin cit. che riprende Vinay e Darbelnet- «al testo, al contesto, al registro linguistico, alla situazione geografica, storica, sociale e culturale» del TP e, su queste basi, garantirà qualità letteraria alla sua traduzione.



Giudicare della «qualità letteraria» delle traduzioni spagnole di Consolo è per ora prematuro, non solo perché si dovrebbe poter disporre di una schedatura completa degli elementi regionali presenti nel *Sorriso* consoliano insieme alla loro traduzione in spagnolo, ma anche di uno studio, anch'esso completo (ma ancora di là da venire), relativo alla traduzione degli altri strati di lingua presenti nell'opera consoliana, da quello popolare a quello, molto diffuso nell'opera consoliana, letterario e poetico. Mi riferisco, in particolare, ai molti versi e alle molte rime e figure presenti nell'opera consoliana, delle quali pure il traduttore non può non tener conto.

In questa sede desidero presentare solo alcune schede<sup>2</sup> -piccolo (as)saggio di un lavoro in corso- nelle quali metto in evidenza la regionalità del TP in rapporto alle soluzioni traduttive dei traduttori. Da queste sarà possibile distinguere, oltre ai casi in cui i due traduttori concordano o divergono, i vari tipi di soluzioni o di errori traduttivi, non sempre condivisi nelle due traduzioni. In particolare è possibile osservare:

- a) i casi in cui l'elemento regionale è tradotto correttamente sulla base dell'equivalenza semantica tra la parola del TP e quella (non più regionale) del TA, con cancellazione, ovviamente, del tratto della regionalità. Tali sono: *catoio*, *abbanniare* e *gnuri* (scheda n. 1); *truscia* e *violo* (scheda n. 2); *ammazzacane* (scheda n. 4), *corami* (scheda n. 5), *grasce* (scheda n. 8: traduz. BV 73), *verno* (scheda n. 15);
- b) i “falsi amici” che è possibile osservare a proposito di *lastrico* (scheda n. 1) e di *sodo* (scheda n. 14). Non si tratta, come ho già messo in evidenza in *Trovato* (in stampa), di “falsi amici” tra l'italiano LP e lo spagnolo LA, ma tra la varietà regionale dell'italiano del testo consoliano e l'italiano *tout court*, con l'ovvia ripercussione nella LA;

---

<sup>2</sup> In ordine alfabetico, ad esclusione delle prime due nelle quali ricorre più di una voce regionale.

<sup>3</sup> Con B faccio riferimento alla traduzione del *Sorriso* di Esther Benítez, e con BV a quella di Barione e Vignatti.

- b) le false analisi derivazionali della parole del TP. Tale è il caso di *agliastro* (scheda n. 3), *cannata* (scheda n. 5) e in parte anche di *mulaccioni* (scheda n. 10);
  - c) i presunti refusi del TP, come è, ad es., il caso di *verno* (scheda n. 15) tradotto (solo da B) con *verano*;
  - d) gli scambi di significati tra omonimi della LP e delle sue varietà regionali. È il caso di *ammazzacane* (scheda n. 4) e di *traccheggio* (scheda n. 14);
  - e) lo scambio di un nome proprio con un nome comune (v. la traduz. del toponimo *Floresta* in B, scheda n. 15);
  - f) i casi in cui il significato lessicale diverge dal significato contestuale (v. la traduzione di *corame* da parte di B, scheda n. 6).
- Due schede ancora riguardano i casi di prestito e di calco (v. *male di pietra* e *speronara* rispettivamente alle schede 9 e 13).

Come ho già accennato, le due traduzioni divergono spesso tra di loro e la tipologia testé esposta non si riferisce sempre a entrambe le traduzioni, ma per lo più a una sola. Il commento alle singole schede e l'evidenza sinottica delle due traduzioni mostra le concordanze, ma anche le differenze tra le due traduzioni.

## 2. Soluzioni traduttive reali. Alcune schede

### 1. Nel brano del TP di questa prima scheda

Il vento caldo e unto di scirocco si levò, e sulle creste e le gole, i **lastrici** e i **catoi** ululava come bestia disperata. Allora tamburando per le strade deserte il banditore **abbanniò** della caduta del bando comunale, ch'ognuno era libero d'andare. A la mattina bussarono alla porta e apparve Matafú, lo **gnuri** dell'amico Maniforti, [...] 114

El viento cálido y pegajoso de siroco se alzó, y sobre las crestas y las gargantas, los **empedrados** y los **sótanos** aullaba como bestia desesperada. Entonces tamborileando por las calles desiertas el pregonero **publicó** el fin del bando municipal, cada cual era libre de marcharse. Por la mañana llamaron a la puerta y apareció Matafú, el **cochero** de mi amigo Maniforti, [...] B 182, BV 120

sono presenti quattro regionalismi siciliani: *lastrico*, *catoio*, *abbanniare* e *gnuri*. Di questi, tre, pur se perdono, nel TA, la connotazione diatopica, sono tradotti correttamente. Si tratta di:

- *catoio* (< sic. *catòiu*), che è, come nel siciliano, una ‘stanza a piano terra o sotterranea’. Vi corrisponde lo sp. *sótano*, che è la ‘parte de un edificio situada entre los cimientos, bajo el nivel del suelo de la calle’ *Vox* 1682;
- *abbanniare* (< sic. *abbanniari*, *vanniari* ecc.), che è lo stesso dell’it. *pubblicare* e dello sp. *publicar*;
- *gnuri*, infine, che nel sic. è il ‘cocchiere’ e nello sp. il *cochero*.
- Il problema è *làstrico*. Di questa parola i traduttori non hanno colto la regionalità lessicale, anche a causa del “falso amico” it., adoperato col significato di ‘insieme di lastre che formano la pavimentazione di una strada, di un terrazzo, di un cortile e sim.’ e, estens., di ‘rivestimento stradale’ e ‘la strada stessa’ (DM CD-Rom). Infatti, nella traduzione, i traduttori si sono attenuti al significato della parola italiana. Anche sul piano stilistico, per conseguenza, non sono riusciti a cogliere il parallelismo tra le coppie *cresta/gola*, rispettivamente ‘la parte più alta del paesaggio naturale e quella più bassa’, e *lastrico/catoio*, anche qui ‘la parte più alta della casa (il *lastrico*) e quella più bassa (il *catoio*)’.

## 2.

— A Santa Marecúma, 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 **bòmbola**; raccolse la **truscita**, la falce e lo **zappone**, e saltellò a precipizio giù per il **viòlo**.

87

— En Santa Marecúma, ¡san dios! —dijo recobrándose de golpe. Y ligero, rápido, decidido, como más convencido, totalmente rendido a algo que creía justo, pero en el que hasta hacía poco asomaba la duda, se vertió en las manos y se rocío la cara con la última agua fresca de la **bombona**; recogió el **hatillo**, la hoz y la **pala**, y salió disparado **sendero** abajo.

B 142

— ¡En Santa Marecúma, san dios! — dijo recobrándose de golpe. Y ligero, rápido, decidido, como más convencido, totalmente rendido a algo que creía justo, pero en el que hasta hacía poco asomaba la duda, se vertió en las manos y se rocío la cara con la última agua fresca de la **cantimplora**; recogió el hatillo, la hoz y la **pala**, y salió disparado **sendero** abajo.

BV 97

Il *bòmbola* del testo consoliano non è certo la corrispondente forma italiana - “falso amico” rispetto all’uso consoliano, coi significati di ‘contenitore metallico di forma cilindrica per fluidi compressi’ o di ‘vaso per liquidi di vetro o metallo,

lungo e senza collo' (DM CD-Rom)- ma il sic. *bbùmmula* variante f. di *bbùmmulu* 'recipiente di terracotta col collo stretto, poco panciuto, [con due anse] per tenervi l'acqua fresca' VS I 476 (< gr. *\*bombylos*), cui corrisponde nel tosc. *bómbola* 'vaso di vetro per tenere il vino fresco' (Rohlf's 1964, 89). Ne segue che il *bom-bona* di B 'recipiente para líquidos, grande, de vidrio o loza, de boca estrecha y vientre abultado' Vox 250 e, ancor più il *cantimplora* di BV 'recipiente para llevar agua u otras bebidas en viajes o excursiones que tiene, generalmente, forma de botella planada con la boca estrecha para poder beber, es de metal o de plástico revestidos de cuero, fieltro u otro material y lleva tapón' Vox 311, sono non poco irrelati alla situazione descritta da Consolo.

Quanto a *zappone* < sic. *zzappuni* 'zappa' (falso accrescitivo di *zzappa*), credo che l'unica traduzione corrispondente poteva essere *azada*.

Ben tradotti, sul piano dell'equivalenza semantica, i regionali *truscia* e *violo*.

3.

**agliastro** m. oleastro

Ma questi odori vennero subito sopraffatti d'altri che galoppanti sopra lo scirocco venivano da terra, cupi e forti, d'**agliastro** finocchio origano alloro nepitella.

5

Pero esos aromas quedaron al punto dominados por otros que galopantes sobre el siroco venían de tierra, oscuros e intensos, de **ajo**, hinojo, orégano, laurel, nébeda.

B 20

Pero esos aromas fueron en seguida dominados por otros que galopantes sobre el viento venían de tierra, intensos y fuertes, de **acebuche** hinojo orégano laurel nébeda.

BV 13

La Benítez analizza *agliastro* come alterato di *aglio* piuttosto che come prestito dal sic. *agghjastru* 'oleastro' (← *ogghju* + *-astru* con l'*a-* di ragione fonologica). Nella traduzione di BV, invece, la parola regionale è stata ben compresa.

4.

**ammazzacane** m. pietra di media grandezza

[...] le tre capre di Tanticchia, le quali deviavano ogni tanto s'una timpa a strappare foglie, svelte come ladre, tremule e guardinghe, e giú subito, a cogliere la guaiana della fava sporgente dalla siepe. E il becco le inseguiva.

– Bruhunci... – faceva Misterio. – Rossa, Signorina, uh, buttana! – e gli tirava dietro **ammazzacani**.

92

[...] las tres cabras de Tanticchia, las cuales se desviaban de vez en cuando hasta un montículo para arrancar hojas, ágiles, ligeras como ladronas, trémulas y cautas, y bajaban al punto, a coger la vaina de haba que sobresalía del seto. Y el chivo las seguía.

[...] las tres cabras de Tanticchia, que se desviaban de vez en cuando hasta un montículo para arrancar hojas, ágiles, ligeras como ladronas, trémulas y cautas, y bajaban al punto, a comer la vaina de haba que sobresalía de las cercas. Y el chivo las seguía.

-¡Chifivina! -decía Misterio-. Rosa,  
Señorita, ¡eh, puta madre! -y les tiraba  
encima **vincapervinca**.  
B 149

-¡Fuuuera! -decía Misterio-. Rosa,  
Señorita, ¡eh, las putas! -y les tiraba  
encima **pedra tras piedra**.  
BV 102

Cfr. sic. *mazzacani* 'id.' VS II 693 (s.v. *mazzacani*<sup>1</sup> 1), ma si veda anche GDLI IX s.v. *mazzacane*<sup>2</sup> 'sasso di dimensioni non troppo piccole, pietra di media grandezza', etichettato come «dial.» e tratto dall'ottocentesco *Nòvo dizionario universale della lingua italiana*, 1887-1891, 1<sup>a</sup> ediz., di Policarpo Petrocchi, dove la parola è registrata col significato di 'sassi spezzati che si trovano per via o nelle fosse, in campagna'.

Si tenga presente che il non senso della traduzione di B trova spiegazione nel fatto che nel sic. *ammazzacani* (Traina 1868-73, 49, Mortillaro [1876] rist. anast. 1971, 76, ripresi dal VS I 154 s.v. *ammazzacani*<sup>1</sup> 2), oltre a indicare un 'pietra di media grossezza' è anche il nome di una Apocinacea come, appunto, l'apocino, di cui la vinca è una specie.

Storicamente, poi, mentre *ammazzacane* 'pietra' è un nome composto, *ammazzacane* 'apocino' (voce di area merid.), composto pur esso sul piano sincronico, potrebbe essere, sul piano diacronico, un calco sul gr. *kynoktónon* (DEI I 166), in quanto erba velenosa.

Convincente la traduzione di BV.

## 5.

**cannata** f. boccale di terracotta smaltata per mescere il vino

Fitto parlottare, sospiri e scoramenti, spiare dentro la taverna che rovesciava per la porta sopra la piazza, come antro di fornace, sfavillío di luce, voci, urla, cozzare di **cannate**.

64

Cerrado parlotear, suspiros y abatimiento,  
espiar dentro de la taberna que vertía por  
la puerta que daba a la plaza, como antro  
de calera, centelleo de luces, voces, gritos,  
chocar de **cañazos**.

B 106

Parlotear cerrado, suspiros y abatimiento,  
espiar dentro de la taberna que vertía por  
la puerta que daba a la plaza, como antro  
de fragua, centelleo de luces, voces, gritos,  
chocar de **cañazos**.

BV 74

Entrambi i traduttori hanno interpretato *cannata* come una parola italiana di base *canna* + il suff. *-ata* che «aggiunto a nomi di oggetti o armi, indica colpo o offesa inferta con ciò che è specificato dal sostantivo di base» (DM CD-Rom). *Cannata*, invece, è parola siciliana il cui significato, come peraltro lo stesso contesto suggerisce, è quello di 'boccale piuttosto panciuto, gen. di terracotta smaltata internamente e decorata di fuori; di capacità variabile, è usato per qualunque liquido, ma specialmente per spillare vino dalla botte o per mescerlo' VS I 551.

Una traduzione accettabile e connotata sul piano diatopico avrebbe potuto essere *cañada* 'cierta medida de vino', partic. usata nell'asturiano e nel leonese (DRAE CD-Rom).

6.

**corame** m. coll. visceri

A la fontana dal perenne canto di sette bocche fresche d'acqua chiara persin gli scecchi 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, [...]

106

En la fuente del perenne canto de siete bocas frescas de agua clara hasta los asnos volvieron la cabeza, y los mulos desdenosos por su natural, los criados y las personas: espeso hedor inmundo de carroñas impregnadas flotando en la taza, carnicería de cuartos, vientres, pulmones y de **pellejos** diseminados sobre los pantanos y arroyuelos en torno, [...]

B 171

En la fuente del perenne canto de siete bocas frescas de agua clara hasta los burros volvieron la cabeza, y los mulos desdenosos por naturaleza, los criados y las personas: espeso hedor inmundo de carroñas impregnadas flotando en la pileta, carnicería de cuartos, vientres, pulmones y de **entrañas** diseminadas sobre los pantanos y arroyuelos en torno, [...]

BV 113-14

Il significato di 'visceri' va attribuito a *corami* sulla base del contesto. Sul piano situazionale non ha senso leggere *corami* come 'cuoiami'. Per conseguenza il *pellejos* del TA è un errore di senso. Solo un'attenta analisi della situazione e del contesto avrebbe potuto ben guidare la traduttrice, non certo la lessicografia in lingua, né quella in dialetto, in cui l'it. *corame* e il sic. *curami* sono registrati rispettivamente coi significati di 'cuoio lavorato o stampato' e estens. 'cuoio' (GDLI III 762) e 'cuoiamme' (VS I 858).

L'esatto significato contestuale non è sfuggito a BV.

7.

**ficazza** m. salume fatto con le parti meno nobili del tonno, salate e fortemente pepate

— Tonno. Tonnina, ventresca, bottarga, cuore, **ficazza**, lattume e buzzonaglia  
31

— Bonito. Espalda, ventresca, mojama, corazón, **hígado**, huevas y escabeche.  
B 58

— Atún. Desmenuzado, ventresca, botarga, corazón, **hígado**, huevas y entrañas.  
BV 41

Il significato esposto in intestazione non è contestuale o situazionale, ma mi deriva oltre che dallo stesso Consolo e dall'amico Nicolò Messina, originario del Trapanese, anche da Di Marzo (2003, 159), che registra e definisce *ficazza* col significato di 'insaccato di carne di tonno tritata, salata e fortemente pepata'.

I traduttori si sono influenzati a vicenda, ed è chiaro che BV dipende da B. Resta problematico il motivo che ha spinto entrambi a tradurre con *bígado* quel che ‘fegato’ non è. Per ora posso solo far presente che *ficazza* è nella lista delle parole non comprese dalla Benítez e dalla stessa sottoposte a Consolo. La risposta di Consolo non ci è nota.

È il caso di notare che è anche errata la traduzione di *lattume* con *buevas* e di *buzzonaglia* con *escabeche* o con *entrañas*. Nel primo caso perché il *lattume* è la ghiandola seminale dei pesci, non quella ovarica, nel secondo perché *buzzonaglia* (< sic. *bbusunagghia* / *buzzunagghia*) indica ‘la parte meno pregiata o meno grassa della carne del tonno’<sup>4</sup>; v. per il significato VS I 490 oltre che GDLI I 462).

8.

**grasce** f. pl. sporcizie, sudiciume

Allo sbocco di Mandrazza, in località chiamata Palo, raccolta di cãntari e pitali, mondezze e **grasce**, scarico di reni e di budella, il saio fino alla pancia, accovacciato, liberò la cacarella presa alla trazzera.

63

A la salida de Mandrazza, en la localidad llamada Palo, acopio de cãntaros y orinales, inmundicias y **vituallas**, descargo de riñones y de tripas, con el sayal hasta la barriga, acurrucado, liberó la cagalera cogida en la vereda.

B 104-105

A la salida de Mandrazza, en la localidad llamada Palo, acopio de cãntaros y orinales, inmundicias y **mugre**, basural de riñones y tripas, con el sayal hasta la barriga, acurrucado, liberó la cagalera que se había agarrado en el sendero.

BV 73

Cfr. sic. *gràscia* f. ‘untume, sudiciume’ VS II 294.

B non ha colto la regionalità dell’uso consoliano e ha tradotto sulla base del “falso amico” italiano *grasce*, termine storico che, con riferimento al Medioevo, indica ‘ogni sorta di generi alimentari e di vettovaglie, spec. cereali e granaglie’ (GRADIT III 311).

BV, invece, ha colto bene nel segno.

9.

**male di pietra** m. silicosi

L’uomo ebbe l’ultimo terribile squasso di tosse e subito corse verso la murata. Tornò bianco, gli occhi dilatati e fissi, e si premeva uno straccio sulla bocca. La moglie l’aiutò a stendersi per terra, tra i cordami.

– **Male di pietra**, – disse una voce quasi dentro l’orecchio del barone.

[...]

– Male di pietra, – continuò il marinaio. – È un cavatore di pomice di Lipari. Ce ne sono a centinaia come lui in quell’isola.

5 e 6

<sup>4</sup> Ma nel sic. anche le ‘frattaglie’: VS cit.

El hombre tuvo una última y terrible sacudida de tos y al punto corrió hacia la borda. Regresó blanco, con los ojos dilatados y fijos, y se apretaba un trapo contra la boca. La mujer lo ayudó a extenderse en el suelo, entre las jarcias.

–**Mal de piedra** -dijo una voz casi dentro la oreja del barón.

B 20 e 21

[...]

–**Mal de piedra** –continuó el marinero–.

–Es un cavador de piedra pómez de Lípari. Los hay a cientos como él en esa isla.

B 21

El hombre tuvo la última y terrible sacudida de tos y en seguida corrió hacia la borda. Regresó blanco, con los ojos dilatados y fijos, y se apretaba un trapo contra la boca. La mujer lo ayudó a extenderse en el suelo, entre las jarcias.

–**Mal de piedra** -dijo una voz casi dentro la oreja del barón.

[...]

–**Mal de piedra** –continuó el marinero.

–Es un cavador de piedra pómez de Lípari. Los hay a cientos como él en esa isla.

BV 14

*Mal de piedra* per 'silicosi' è un calco sul consoliano *mal di pietra*. Quest'ultimo è voce regionale (di area messinese ed eoliana) modellata sul sic. *mal'i petra* o *mal'à petra* 'id.'; nello spagnolo il *mal de piedra* è 'el que resulta de la formación de cálculos en las vías urinarias' DRAE-CD-ROM.

BV in nota dà spiegazione del calco: *mal de piedra* «es la denominación antigua y popular de la concreción calcárea que se forma en los bronquos. Enfermedad típica de quien trabaja en minas o cava de piedra».

10.

### **mulaccione** m. puledro

Di scocchi in groppa, jumente e **mulaccioni**, cavalcioni financo a servitori, servi costanti e fidi del barone, dall'aspre pietre, dirupi del Calanna, franti e malati, io nel corpo per troppo accasciamento, il mio criato in testa per vacanza, dal romitorio di cattivitate di quell'insano frate liconario, calammo di leggieri sul paese.

104-05

A la grupa de asnos, yeguas y **mulas**, incluso a horcajadas de los servidores, criados constantes y fieles del barón, por las ásperas piedras, precipicios del Calanna, quebrantados y enfermos, yo en el cuerpo por excesivo abatimiento, mi criado en la cabeza por la vacación, del eremitorio de cautividad de aquel insano fraile licántropo, bajamos con facilidad hasta el pueblo.

B 169

A la grupa de burros, yeguas y **mulas**, incluso a horcajadas de los servidores, criados constantes y fieles del barón, por las ásperas piedras, precipicios del Calanna, quebrantados y enfermos, yo en el cuerpo por excesivo abatimiento, mi criado en la cabeza por haberla perdida, de la ermita de cautividad de aquel insano fraile licántropo, bajamos con facilidad hasta el pueblo.

BV 112



B prima e BV dopo non hanno colto il significato reale di *mulaccione* ‘puledro’ (< sic. *mulacciùni* ‘id.’), ma quello generale, sovraordinato, rilevabile dalla base del derivato: *mulo/-a* + *-accione*.

11.

**ràisa** f. di città capitale, nella quale hanno sede le leve del comando

Ma dove si dirigeva quella ladra speronara, alla volta di Siracusa bianca, auriala e petrosa, o di Palermo rossa, **ràisa** e palmosa?

10

Pero *za dónde se dirigía aquella speronara*  
ladrona, hacia la Siracusa blanca, auriala  
y pedregosa, o la Palermo roja, **mora** y  
palmosa?

B 28

Pero *za dónde se dirigía aquella espolonera*  
ladrona, hacia la Siracusa blanca, auriala  
y pedregosa, o la Palermo roja, **mora** y  
palmosa?

BV 20

Cfr. sic. *rràisi* ‘capo, chi comanda, dirige o guida’ VS III 62. Ben altra cosa è il *mora* di B e di BV.

Si noti, nell’uso consoliario, il processo di conversione N → Agg.

12.

**soda** agg. femm. quieta, tranquilla

Piegato sopra di lei, gli occhi infossati, lucidi, sorriso fremente che scopre denti serrati in mezzo al nero pece della barba:

– Buona, verginella,  
Santo Placido e Leone,  
Siii, **soda**.

65

Doblado sobre ella, los ojos hundidos,  
brillantes, sonrisa enardecida que descubre  
dientes apretados en medio de la negra  
pez de la barba:

–Sé buena, virgencita,  
Santos Plácido y León,  
Siii, **maciza**.

B 108

Doblado sobre ella, los ojos hundidos,  
brillantes, sonrisa enardecida que descubre  
dientes apretados en medio del negro  
corvino de la barba:

–Sé buena, virgencita,  
Santos Plácido y León,  
Sííí, **carne buena**.

BV 76

Entrambe le traduzioni sono errate in quanto i traduttori non hanno riconosciuto nella parola del TP il modello siciliano *sodu* ‘calmo, quieto’ (VS V 85), ma la corrispondente parola italiana *sodo*, evidente “falso amico” col significato di ‘che presenta compattezza e tonicità muscolare’. Non ha senso dire a una sventurata ragazza che sta per essere uccisa «maciza» o «carne buena», ma piuttosto «stai buona, tranquilla».

13.

**speronara** f. per il significato → le note esplicative dei traduttori

Lasciò la riva una **speronara** ch'avea fatto carico di pignatte quartare lancelle giarre piatti lemme e mafaràte delle fabbriche di Marina di Patti.

9

Dejó la orilla una *speronara* [cors. nel testo]\* que había recogido una carga de pucheros aguamaniles orzas cántaros platos lebrillos y cuencos de las fábricas de Marina di Patti.

B 26

Dejó la orilla una **espolonera**\* que había cargado pucheros aguamaniles orzas cántaros platos lebrillos y cuencos de las fábricas de Marina di Patti.

BV 18-19

\* La *speronara* era una embarcación a vela o de remos, típica de la Italia meridional, de proa fina (de ahí su nombre, que deriva da *sperone*: espolón) y portanto más veloz que las otras naves de carga. Se empleaba para pequeños tráficos y transporte de pasajeros.

\* Pequeña embarcación de proa fina (espolón) y por lo tanto bastante veloz. Se utilizaba para tráficos de mercadería y transporte de pasajeros en las costas de Sicilia y Calabria.

Completamente diversa la soluzione traduttiva di B rispetto a BV. La prima ricorre al prestito; gli altri, invece, fanno uso di un calco costruito analogicamente sul modello italiano: come *speronara* presuppone *sperone* da cui deriva, allo stesso modo il neologismo *espolonera* è fatto su *espolón*. Nell'un caso e nell'altro era necessaria una spiegazione in nota. Cosa che i traduttori hanno fatto.

14.

**traccheggio** m. continuo andirivieni di persone

Di giorno allora furono nelle stanze echi di scorrerie galoppi scampanate schiocchi appelli ordini richiami **traccheggi** grida e strombettate, e questo che di giorno era reale e decifrabile, di notte la notte rendea confuso terrifico angosciante...

112

De día hubo entonces en las estancias ecos de correrías galopes campanadas chasquidos convocatorias órdenes llamadas **titubeos** gritos y trompetazos, y eso que de día era real y descifrabile, por la noche la oscuridad lo volvía confuso terrorífico angustioso...

B 180

De día hubo entonces en las estancias ecos de correrías galopes campanadas chasquidos convocatorias órdenes llamadas **titubeos** gritos y trompetazos, y eso que de día era real y descifrabile, por la noche la oscuridad lo volvía confuso terrorífico angustioso...

BV 119

Il significato di ‘continuo andirivieni di persone’ ben si adatta alla parola del testo consoliano e al contesto semantico in cui essa è inserita. Il *titubeos* delle traduzioni spagnole è senz’altro errato e si spiega col fatto che i traduttori non hanno riconosciuto nei *tracbeoggi* consoliani una parola regionale, ma piuttosto la corrispondente italiana che ha il significato di ‘indugio, temporeggiamento o atto dilatorio’ (GDLI XXI 107).

15.

IL **VERNO** CHE CI FU LA CARESTIA  
 DEBITI PER SFAMARE SETTE BOCHE  
 AL BANDO MI MANDARONO A FLORESTA  
 DON IGNAZIO PROFESSORE FIGLIO DEL NOTARO  
 INGANNÒ MIA FIGLIA  
 SCANNAI CON QUESTE MANI  
 CAZZO E COGLIONI IN BOCCA  
 QUELLO INFAME  
 124

EL **VERANO** QUE HUBO LA CARESTIA  
 DEUDAS PARA MATAR EL HAMBRE DE SIETE BOCAS  
 PROSCRITO ME MANDARON AL BOSQUE  
 DON GNazio PROFESOR HIJO DEL NOTARIO  
 ENGAÑÓ A MI HJIA  
 DEGOLLE CON ESTAS MANOS  
 POLLA Y COJONES EN LA BOCA  
 A ESE INFAME  
 B 200-01

EL **INVIERNO** EN QUE HUBO LA CARESTÍA  
 DEUDAS PARA MATAR EL HAMBRE DE SIETE BOCAS  
 PROSCRITO ME MANDARON A FLORESTA  
 DON GNazio PROFESOR HIJO DEL ESCRIBANO  
 ENGAÑÓ A MI HJIA  
 DEGOLLÉ CON ESTAS MANOS  
 PIJA Y BOLAS EN LA BOCA  
 A ESE INFAME  
 BV 131

*verno*: è forma «ant. e letter.» per ‘inverno’ (GDLI XXI 790), ma è anche forma sic. (accanto al più diffuso *mmernu*). La traduzione di *verno* con *verano* ‘estate’, evidente controsenso, può spiegarsi con una distrazione della traduttrice che può aver visto in *verno* un refuso per *ver(a)no*.

Non si può non notare, nei brani riportati, la traduzione del toponimo *Floresta* assimilato in B a *foresta* e tradotto con *bosque*. A parte la *-l-* del nesso iniziale *Fl-*, avrebbe potuto orientare la traduttrice nella direzione del toponimo la selezione, sul piano sintattico, della prep. semplice *a* (tipica di un nome proprio), rispetto ad *alla* che meglio si adatta al nome comune (: *alla foresta* e non *a foresta*). Corretta la traduzione di BV.

— *notaro* nella scritta consoliana è forma regionale e popolare e, data l’epoca in cui Consolo la pone, il 1860, è anche forma arcaica. La forma moderna è *notaio*. In spagnolo, *notario*, solamente «en la actualidad [es el] funcionario público que da fe de los actos realizados ante él de que pueden derivarse derechos u obligaciones, y que redacta y autoriza documentos tales como testamentos, contratos o escrituras de compra y venta» (Moliner II 523). Per tale motivo, fa bene BV a tradurre il *notaro* del TP con *escribano*, che, secondo Moliner (I 1186) «es el nombre antiguo del notario». Almeno uno dei valori stilistici della parola del TP viene così recuperato nel TA.

### 3. Per concludere

La descrizione dei problemi relativi alla traduzione della componente regionale della lingua di Consolo servirà certamente a migliorare le traduzioni che verranno. Del resto è l'opera letteraria ad essere irripetibile, non la traduzione. «La traduzione letteraria richiede uno speciale riguardo per la forma come per il contenuto, fino ad ammettere parecchie traduzioni, ciascuna delle quali dà rilievo ad un diverso aspetto dell'originale» (Crystal 1993: 344). Peraltro, «quanto più elevata è la qualità di un'opera, [...] tanto più questa rimane [...] ancora traducibile» (Benjamin 1923, trad. it. in Nergaard 2002: 235). Ogni traduzione può, e in molti casi deve far tesoro dei risultati raggiunti da quella precedente, pur nella consapevolezza che la traduzione ultima, definitiva, perfettamente equivalente al modello di partenza, sul piano dei valori estetici, non esiste. L'opera d'arte, per definizione, è una ed una sola e, a meno di diventare altro da sé, non può essere rifatta in un'altra lingua. La traduzione è solo un filtro, lo strumento che ci porta all'opera originale (Ortega y Gasset in Nergaard 2002: 203).

#### 4. Bibliografia

- AMBRUZZI, L. (1973<sup>7</sup>): *Nuovo Dizionario spagnolo-italiano [e] italiano-spagnolo*, 2 voll. Torino: Paravia.
- BENJAMIN, W. (1923): *Die Aufgabe des Übersetzens*, trad. it. *Il compito del traduttore*, in Nergaard 2002: 221-236.
- CRYSTAL, D. (1987): *The Cambridge Encyclopedia of Language*, ediz. italiana a cura di Pier Marco Bertinetto, Bologna 1993: Zanichelli.
- DEI = 1975 BATTISTI, C., ALESSIO, G., et alii, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze: Barbera.
- DELISLE, J., LEE-JAHNKE, H., CORMIER, M. C. (1999): *Terminologia della traduzione*, a cura di M. Ulrych. Traduzione di C. Falbo e M. T. Musacchio, Milano: Hoepli.
- DI MARZO, G. (2003): *Echi dialettali della vecchia Trapani*, Trapani.
- DM = DE MAURO, T. (a cura di) 2000, *Il dizionario della lingua italiana*, Torino: Paravia, con CD-Rom.
- DRAE = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Edición en CD-Rom, Madrid, 2003<sup>22</sup>, Espasa.
- FAINI, P. (2004): *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Roma: Carocci.
- GDLI = BATTAGLIA, S., BARBERI SQUAROTTI, G. (a cura di), 1961-2002 *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino: Utet, 21 voll.
- GRADIT = DE MAURO, T. (a cura di), 1999-2001<sup>1</sup>, 2003<sup>2</sup>, *Grande dizionario dell'italiano dell'uso*, Torino: Utet (6 voll. I ed.; 7 voll. II ed.), con CD-Rom.
- JAKOBSON, R. (1959): *On traslation*, trad. it. col titolo di *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli, pp. 56-64.
- MORTILLARO, V. (1876): *Nuovo Dizionario siciliano-italiano*, Palermo [rist. anast. Palermo 1871, Vittorietti].
- MOUNIN, G. (1965): *Teoria e storia della traduzione*, Torino: Einaudi.
- NERGAARD, S. (2002): *La teoria della traduzione nella storia*, Milano: Bompiani.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1937): *Miseria y esplendor de la traducción*, trad. it. *Miseria e splendore della traduzione*, in Nergaard 2002: 181-206.

- ROHLFS, G. (1964): *Lexicon Graecanicum Italiae inferioris. Etymologisches Wörterbuch der unteritalienischen Gräzität*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- SALMON, L. (2003): *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Milano: Vallardi.
- SCHLEIERMACHER, F. (1813): *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, trad. it. *Sui diversi metodi del tradurre*, in Nergaard 2002: 143-179 (tratto da Moretto, G., a cura di, *Etica e ermeneutica*, Napoli 1985).
- TRAINA, A. (1868-73): *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Palermo [rist. anast. Centro Editoriale Meridionale, s.l. e s.d.].
- TROVATO, S. C. (1989): *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliano del Sorriso dell'ignoto mariano e di Lunaria*, in «Dialecto e Letteratura» a cura di G. Gulino ed E. Scuderi, Atti del 2° Convegno di Studi sul dialetto siciliano, Pachino, 28-30 aprile 1987, Pachino.
- TROVATO, S. C. (1995): *Forme e funzioni del linguaggio*, in «Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura [Numero monografico dedicato a V. Consolo]», VIII, n. 29, pp. 15-29.
- TROVATO, S. C. (2006): *Il coraggio di una traduzione. A proposito della traduzione spagnola di Lunaria (di Irene Romera Pintor)*, in «Lunaria vent'anni dopo» a cura di Irene Romera Pintor, València: Generalitat Valenciana-Universitat de València, pp. 105-127.
- TROVATO, S. C. (in stampa) *Sulla traduzione della regionalità. A proposito delle traduzioni spagnole di Vincenzo Consolo*, in Atti del Convegno di studi su «Incroci interlinguistici. Mondi della traduzione a confronto», Gorizia 26-27 maggio 2006.
- VOX = 2002 *El nuevo Vox Mayor. Diccionario de la lengua española, con in appendice Lo Spagnolo minore. Dizionario spagnolo italiano italiano spagnolo*, Bologna: Zanichelli.
- Vs = *Vocabolario siciliano*, vol. I (A-E) a cura di G. Piccitto, Catania-Palermo 1977; vol. II (F-M) a cura di G. Tropea, Catania-Palermo 1985; vol. III (N-Q), a cura di Giovanni Tropea, Catania-Palermo 1990; vol. IV (R-Sgu) a cura di G. Tropea, Catania-Palermo 1997; vol V (Si-Z) a cura di S. C. Trovato, Catania-Palermo 2002, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani.

## L'affascinante problema dei *limina testuali*: sull'inizio del *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo<sup>1</sup>

GIULIANA ADAMO

TRINITY COLLEGE, UNIVERSIDAD DE DUBLÍN

### 1.0 Per iniziare...

*Il sorriso dell'ignoto marinaio* è da anni oggetto di acute e complesse analisi che ne hanno illuminato, e continuano a farlo, gli aspetti formali e contenutistici, filologici e linguistici, poetici e ideologici, simbolici e metaforici. Dato il mio interesse per i *limina* testuali ed, in particolare, per ciò che altrove ho definito<sup>2</sup>, rispettivamente, una semiotica degli inizi e una delle fini narrative, è mia intenzione cercare nei prossimi paragrafi di offrire una lettura al rallentatore del *limen* esordiale del libro e del discorso del *Sorriso*. La connotazione esordiale del *Sorriso*, all'interno della trilogia con *consoliana*, lo rende oggetto privilegiato di un'analisi che mira a disvelare le complesse operazioni che si compiono all'inizio di un testo narrativo.

---

<sup>1</sup> Il presente intervento è tratto dal mio saggio «Sull'inizio del *Sorriso dell'ignoto marinaio*», in ADAMO, G. (2006: 71-120), a cura di, *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, Manni editori: San Cesario di Lecce, a cui si rimanda per maggiori dettagli sugli argomenti toccati in questa comunicazione e per il cospicuo apparato di note.

<sup>2</sup> Cfr. ADAMO, G. (1996): «Beginnings and Endings of the Novel: From Ancient Rhetoric to the Present Day», *New Readings*, n. 1: 83-100; ADAMO, G. (1997): «L'inizio e la fine di *Senilità* di Italo Svevo e di *Libera nos a malo* di Luigi Meneghelo: un esempio di lettura», Special Supplement, a cura di BARAŃSKI, Z.G. & PERTILE, G., *Essays in Honour of Giulio Lepschy, The Italianist* (Special Supplement), n. 17: 253-63; ADAMO, G. (1999): «Riflessioni su inizi e fini di romanzi nella critica novecentesca», *The Italianist*, n. 19: 318-48; ADAMO, G. (2000): «On narrative beginnings and endings», *Annali d'Italianistica*, n. 18: 49-76; ADAMO, G. (2001): «Inizi e fini nel romanzo giallo», *Spunti e ricerche*, n. 16: 59-89; ADAMO, G. (2003): «*Limina* testuali nello sperimentalismo di Italo Calvino», *Strumenti critici*, n. 101, 1: 1-27; ADAMO, G. (2003): «Inizio e fine de *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta», *Nae*, a. II, n. 2: 41-46; ADAMO, G. (2003): «Sulla soglia iniziale della *Comedia*», *Quaderni di cultura italiana*, a cura di BERTONI R., *Echi danteschi/Dantean Echoes*, Torino: Trauben, in association with Department of Italian, Trinity College Dublin, n. 3: 9-30.

Indagare come un romanzo -meglio un antiromanzo storico nel caso di Consolo- avvii il suo discorso potrebbe apparire un'analisi fine a se stessa, a meno che non la si inquadri in un'ottica più ampia che possa rendere conto dei problemi di etica e di poetica dell'autore e dello *Zeitgeist* della sua epoca. Gli inizi svolgono sempre, a prescindere da qualsiasi sperimentalismo e/o rispetto della tradizione, il ruolo di *protocollo di lettura* del testo a venire, mentre le fini aperte o chiuse che siano, risolventi o sfidanti il caso o l'ignoto, si configurano sempre come *legenda* a posteriori dell'intero testo. Nello svolgimento di questo saggio mi prefiggo di individuare le strategie narrative impiegate da Consolo in apertura del suo romanzo.

L'inizio costituisce il primo appiglio estremo che consente lo *staccato* del testo dal buio avantestuale, ed ad esso, volenti o nolenti, con maggiore o minore consapevolezza, gli scrittori affidano più di quanto non appaia ad una prima lettura.

È necessario, prima di procedere, chiarire un importante problema di metodo riguardante la definizione di inizio narrativo. La critica ha ampiamente discusso sulla impossibilità di etichettare in modo pressoché assoluto cosa sia un inizio narrativo. Credo che la miglior maniera di risolvere la *quaestio* sia di darne, di volta in volta, all'interno del proprio lavoro, una definizione fruibile che sia il più elastica possibile. In questo caso, io intendo per inizio la sezione inaugurale del discorso (costituita da più brani), inclusiva anche di elementi in apparenza paratestuali, che comincia con la prima parola del discorso (cfr. "ANTEFATTO") e che termina, dopo l'attacco del racconto vero e proprio, con una forte cesura, segnalata anche tipograficamente, dotata di una sua compiutezza logico-sintattico-narrativa facilmente avvertita dal lettore, entro cui si concretizza un'aura di avvio -accensione- messa in moto della storia e delle aspettative del lettore secondo la categoria aspettuale dell'*iniziatività* immancabile in tutti gli inizi narrativi.



## 2.0 Sul paratesto del *Sorriso*

Comincio da lontano soffermandomi rapidamente sulla zona paratestuale più visibile: la copertina del libro. Il titolo endecasillabico del romanzo e la riproduzione del misterioso sconosciuto ritratto da Antonello da Messina, che sorride in modo imperscrutabile e ironico, contengono già una serie di informazioni fondamentali per la lettura del testo a venire.

Prima di tutto, il titolo è una strizzata d'occhi a Sciascia, di cui l'autore riprende qui l'*explicit* della "PARTE PRIMA" del *Consiglio d'Egitto* (1963): "Poi, come saluto, con un sorriso d'intelligenza 'Come si può essere siciliani?'"", dichiarando così, direttamente, il suo omaggio allo scrittore di Racalmuto e, indirettamente, il suo rientrare nel solco della letteratura siciliana che riguarda il Risorgimento (cominciata dal Verga della novella "Libertà" e giunta, via De Roberto e Pirandello, allo Sciascia del *Quarantotto* e al Lampedusa del *Gattopardo*). Quindi, il ritmo del titolo inizia ad incanalare il lettore verso quella dimensione poetica costitutiva della scrittura di Consolo e del suo sentire. Inoltre, la citazione del quadro dell'artista messinese rivela l'altro elemento essenziale della sua opera, vale a dire il legame fortissimo tra letteratura e pittura per quel bisogno consoliano di bilanciare il suono, la parola, con una concretezza di tipo visivo, presumibilmente per ancorare ad una realtà meno evanescente la parola ontologicamente destinata a dissolversi. In ultimo, il *dictum* stesso del titolo sottolinea un assunto etico-ideologico basilare per Consolo uomo-intellettuale-scrittore, ossia l'attenzione alle realtà socialmente inferiori, ai diseredati, ai *vinti* di verghiana memoria. Ed in tal modo credo si possa leggere la portata dell'interpretazione vulgata circa il 'chi è' attribuita da una secolare *vox populi* al personaggio di Antonello, qui usata per costruire il titolo del proprio romanzo da uno scrittore che conosce bene, condividendolo appieno, quello che Longhi ha detto sull'uomo del ritratto. Ma non è tutto, il *dictum* del titolo veicola un'altra importante *nuance* legata alla decisione di citare l'oramai popolare sintagma-fisso ('ignoto marinaio') relativo al capolavoro di Antonello,

ovvero l'importanza che la tradizione orale gioca nella poetica di Consolo che, ripetutamente, ha insistito sull'idea, ripresa da Benjamin, della *narrazione* (orale, legata all'esperienza, racconto di viaggi) *vs* il romanzo (slegato dalla storia, dall'esperienza). Non per niente l'epopea classica, la narrazione, il racconto orale appartengono alla cultura popolare, mentre il romanzo nel suo divenire si fa, invece, hegelianamente "epopea borghese". Ed è di quella tradizione e del popolo, accanto alla tradizione letteraria e storica che lo informa e nutre e da cui trae gli strumenti della sua analisi dell'uomo e del mondo nonché quelli per la risacralizzazione della lingua, che Consolo si fa *ánghelos*, portatore di voce-narratore attuale pre-borghese- e antico coro greco simultaneamente. Tuttavia, Consolo teso tra la sua coscienza di illuminista che non dà nulla per scontato e fatale, e il suo atteggiamento anti-illuministico (cfr. la sua scrittura e sua lingua non razionalistiche), nonostante sia un narratore benjaminiano di antiromanzi storico-metaforici, aderisce, come si apprenderà dalla lettura del libro, ad uno degli aspetti fondamentali del romanzo moderno, ovvero al modello compiutamente borghese dell'univocità paradigmatica del destino individuale, del trasformarsi in ciò che si è (cfr. l'evoluzione del Mandralisca verso la conquista della ragione e della giustizia).

Insomma, dalla copertina del libro il lettore accorto dovrebbe avere ricavato, ancor prima di aver iniziato la lettura del testo, alcune dritte importanti per leggere Consolo in relazione al legame intrinseco tra poesia e prosa; al nesso tra parola scritta e immagine visiva; all'importanza della Storia nella finzione romanzesca; alla presenza della tradizione alta e letteraria e di quella popolare e orale.

Elementi altamente indicativi, quantomeno dell'atmosfera del testo, il lettore dovrebbe desumere anche dalle due epigrafi: la prima, citazione dalla *Cronaca rimata* di Giovanni Santi, allude ad "Antonel de Cicilia huom tanto chiaro..." ed alla fascinazione che ne deriva; la seconda, omaggio a Sciascia, è tratta da *L'ordine delle*

*somiglianze* e tematizza il mistero che circonda l'uomo ritratto ("Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza. [...] I ritratti di Antonello «somigliano»; sono l'idea stessa, l'arché, della somiglianza. [...] A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca?"), innescando una corrispondenza fisionomica destinata a svilupparsi che fa subito presa sulla mente del lettore.

### 3.0 L'inizio di un antiromanzo: l' 'ANTEFATTO'

Vengo ora all'inizio del testo

#### I

##### IL SORRISO DELL'IGNOTO MARINAIO

#### ANTEFATTO

**[I periodo]** Viaggio in mare di Enrico Pirajno barone di Mandralisca da Lipari a Cefalù con la tavoletta del ritratto d'ignoto d'Antonello recuperata da un riquadro dello stipo della bottega dello speciale Carnevale. Il ritratto risulta un poco stroppiato per due graffi a croce proprio sul pizzo delle labbra sorridenti del personaggio effigiato.

**[II periodo]** Dice la gente di Lipari che la figlia dello speciale, Catena, ancora nubile alla bella età di venticinqu'anni, irritata (era un giorno di cupo scirocco) dal sorriso insopportabile di quell'uomo, gli inferse due colpi col punteruolo d'agave che teneva per i buchi sul lino teso del telaio da ricamo.

**[III periodo]** E questa si crede sia stata la ragione che indusse lo speciale Carnevale a vendere al barone Mandralisca quel ritratto: per il bene della figlia, per vederla serena dietro il banco a ricamare, decifrare le ricette per cui aveva disposizione speciale (completava a batter d'occhio iniziali, dipanava rabeschi girigogoli svolazzi, smorfiava linee puntini sospensivi...), vista e non vista, tra il banco e le scansie stipate di fiaschi bussoli unguentari alberelli scatole burnie, in un cono di luce che cade nella stanza da un occhio di bue laterale, da rapido saettar d'occhi traversi (la bella irraggiungibile Catena era un mistero: covava

un amore suo inconfessabile o pure si scapricciava a tirar fino allo spasimo le passioni altrui sotterranee?) dei giovani che passano e ripassano per la strada di San Bartolomeo.

Dove comincia il *Sorriso*? Sarebbe sbagliato farlo cominciare dall'inizio dell'intreccio reso più veritiero dal ricorso all'*incipit*-data tipico del romanzo realistico del XIX secolo (v. p.6). E sarebbe sbagliato per vari motivi, tra cui:

- D) il titolo del capitolo "I. IL SORRISO DELL'IGNOTO MARINAIO" a p. 5 non è seguito subito dall'inizio dell'intreccio, che si trova dislocato a p. 6, ma dall' "ANTEFATTO", in in corpo minore, che occupa l'intera prima pagina (p. 5). L'autore segnala al lettore, tipograficamente, che quell'antefatto, che è di solito un elemento paratestuale, è da considerarsi parte integrante del testo.
- II) La poetica di Consolo, emersa con forza nella sua opera prima *La ferita dell'aprile* del 1963 e sottolineata, come si è visto qui sopra, dalla scelta del titolo del *Sorriso* è decisamente anti-romanzo tradizionale e di netto rifiuto del romanzo di trama-intreccio-*plot* e questo spiega perché l'autore non apra subito sull'inizio della storia narrata.

È dall'antefatto, infatti, che il lettore trae le informazioni riguardanti il luogo dell'azione (la risposta ad una delle tre fondamentali domande incipitarie: 'Dove?'); le notizie relative al protagonista del libro (risposta alla domanda incipitaria 'Chi?') ovvero il suo nome, la sua provenienza geografica, la sua appartenenza sociale, il fatto che sia un collezionista d'arte, personaggio realmente esistito come ogni buon lettore può desumere data l'omonimia tra l'eroe della storia e il celebre museo di Cefalù: indice, questo, da non sottovalutare data la Storia quale parte integrante del testo consoliano. Inoltre, fornisce informazioni sulla protagonista femminile dotata, con ossimoro, di follia creativa, nonché qualche allusione, pur ancora celata, al personaggio che l'uomo del dipinto comincia ad evocare.

Ma il *focus* di questo antefatto di alta parodia letteraria è tutto, metaforicamente, sull'artefatto in mano all'eroe. È su quel ritratto

d'ignoto che dà il titolo al libro, di cui viene data l'esile storia esterna e riportata la spiegazione vulgata circa la storpiatura del sorriso dipinto.

La centralità del sorriso di quel ritratto è urlata fin dalla copertina e dalle epigrafi, e ripresa in quel *locus* privilegiato che è l'esordio del testo. L'importanza dell'elemento visivo e il gioco delle somiglianze, a cui rimanda la seconda epigrafe, anticipano che lo sconosciuto del ritratto deve assomigliare a qualcuno che non rimarrà, per legge narrativa, ignoto troppo a lungo al lettore. L'aggettivo 'ignoto' agisce su piani diversi: letterale in relazione al quadro; narrativo nell'allusione *in absentia* al deuteragonista Interdonato (anch'esso personaggio realmente esistito); metaforico se riferito all'ignoranza e alla non partecipazione al mondo in cui comincia a muoversi il barone protagonista; metanarrativo se allude alla cecità del lettore che si accinge ad affrontare il libro. Del fatto che il dipinto sia nodo cruciale del testo, il lettore è reso ancor più consapevole dal secondo periodo sintattico in cui l'autore si sofferma sulla 'stroppiatura' di quel sorriso e sulla sua possibile causa. Lo sfregio tematizza l'elemento di rottura di cui ogni narratore ha bisogno per cominciare a narrare la storia, la crisi necessaria perché il racconto possa iniziare. Si ricordi, più esplicitativo di qualsiasi altro discorso sull'argomento, l'*incipit* di *Anna Karenina* di Tolstoj:

Tutte le famiglie felici sono simili fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo.

Non si può narrare la felicità; il narratore ha sempre bisogno di infelicità narrativa.

E lo sfregio consoliano lo dichiara subito al lettore. Questi, consapevole dell'esistenza di una crisi, si accinge alla lettura creandosi da subito, con più o meno scienza e/o coscienza, inferenze e aspettative che saranno realizzate o deluse dallo svolgimento del testo. Di certo sa che il testo deve arrivare a risolvere, chiarire o, per lo meno, discutere quell'iniziale *catastrofe*.

A livello semantico la prima parola del testo è “Viaggio”, *topos* iniziale per eccellenza con, sintatticamente, dislocazione a sinistra: tematizzazione fondamentale del dato noto in posizione d’esordio a segnalare fin dalla prima battuta il “sugo di tutta la storia”.

Evidentemente viaggio di ritorno (visto che il barone è di Cefalù) costruito sul *topos* del confine (relativo non solo al triangolo geografico Messina–Lipari–Cefalù, ma anche al veliero e alla terra in vista). E sull’importanza che il tema del viaggio ha nell’opera e nella vita di Consolo credo la critica, e lo stesso autore, abbiano insistito abbastanza perché abbia senso che io mi ci soffermi ulteriormente. Quello che ho a cuore è vedere cosa succede ad un lettore che prende in mano il testo e incontra e si scontra con i suoi *limina*; vedere cosa questi confini estremi del testo segnalino e dicano al di là della lettera.

Viaggio in mare di ritorno alla terraferma, fatto da un eroe siciliano e aristocratico, personaggio storicamente esistito, che si muove sulla rotta tra Lipari e Cefalù portando con sé un ritratto d’ignoto.

Il ‘Chi?’ e il ‘Dove?’ incipitari trovano subito nelle prime due righe del testo (riferimento all’originale) una risposta ellittica ad un tempo densa di anticipazioni, presaga di sviluppi futuri. Un viaggio presuppone una partenza e un arrivo e viceversa. E una motivazione e uno scopo. Al lettore non resta che l’aumentata curiosità di continuare a leggere per venire a capo del bandolo della matassa narrativa.

Mi sposto ad un altro livello. A livello stilistico-linguistico-narratologico colpisce nel primo periodo sintattico (costituito da due brevi frasi) di questo paragrafo antifattuale il tono distaccatamente parodico, l’attacco asciutto ed essenziale, la descrizione quasi filologica dello sfregio. In queste prime righe l’espressione è letteraria, in un italiano elevato (‘tavoletta’ ‘ignoto’ ‘riquadro’ ‘stipo’ ‘effigiato’) con pochi cedimenti verso altri registri espressivi (‘stroppiato’ dialettismo per ‘sfregiato’; ‘pizzo’ sicilianismo per ‘punta, estremità appuntita di qualcosa’).

Nel secondo periodo (unica frase di cinque righe nell'originale) si avverte un deciso cambio di registro nella voce narrante che si confonde, grazie al discorso indiretto libero, con la *vox populi* portatrice, in modo pettegolo-maligno ("irritata (era un giorno di cupo scirocco)") e sarcastico ("ancora nubile alla bell'età di venticinqu'anni") della spiegazione dello sfregio, ma anche della voce della stessa Catena ("sorriso insopportabile" contro cui sferra il suo gesto di rabbia). Importante notare, in queste righe, accanto all'emergere di voci preziose ("inferse"), la meticolosa precisione dello scrittore nel nominare gli strumenti e le modalità del mestiere di ricamatrice ("punteruolo d'agave che teneva per i buchi sul lino teso del telaio da ricamo") e di speciale ("scansie stipate di fiaschi bussoli unguentari alberelli scatole burnie"), da non intendersi come preziosismo manierato nella resa estenuata di inutili dettagli, ma come componente essenziale dell'etica e della poetica di Consolo scrittore *engagé*-archeologo di cose, di storia, di parole, di gesti, di culture cadute in dimenticanza e, senza l'intervento salvifico della scrittura, condannate all'oblio. Ulteriore uncino, quest'ultimo, lanciato dall'autore, in questa inicialissima fase, al suo lettore in formazione, *in progress* nella decodifica dei segni fissati sulla pagina bianca che gli si svolgono man mano davanti ai suoi occhi.

Nel terzo ed ultimo periodo la penna dello scrittore sfugge alla rigidità delle più brevi frasi iniziali e, sul solco della maggiore apertura espressiva del secondo periodo, si dispone a guizzare più liberamente. Sembra che la scrittura abbia rotto gli argini che, pochi spazi tipografici prima la limitavano e la controllavano. La lingua dello scrittore comincia a pulsare in un modo che le è più congeniale. Il lettore avverte un netto cambiamento del ritmo narrativo; cattura pezzi di frasi che sono versi (p. es., "da rapido saettar d'occhi traversi", endecasillabo *a maiore*); si trova a rileggere parole, a prima vista, strane perché: non familiari ('bussoli' per 'barattoli'; 'alberelli' per vasi cilindrici a bocca stretta); specifiche e obsolete ('scansie' per 'scaffale, mobile a ripiani usato per contenere oggetti, libri, carte); dotte e rare ('unguentari' per

‘piccoli vasi atti a contenere pomate e balsami’); spiazzanti perché dialettismi (‘smorfiava’ napoletano per ‘interpretava’; ‘burniè’ che “vale come alberello, ma appartiene ai dialetti settentrionali” (Tesio)<sup>3</sup>).

Questo caos della bottega dello speziale, nominalmente riprodotto da Consolo, occupa quattordici righe ricche di molti segni interpuntivi (due punti, parentesi tonde, virgole, punti interrogativi), ma senza un punto fermo, tranne quello finale, in cui si assiste all’affacciarsi prepotente della cifra stilistica prediletta da Consolo: l’accumulazione fortemente ritmica, priva sia di asindetto che di polisindetto (“dipanava rabeschi girigogoli svolazzi, smorfiava linee puntini sospensivi...”, “stipate di fiaschi bussoli unguentarî alberelli scatole burniè”) che è marca imprescindibile della sua prosa. Mai corollario di vacuo barocchismo perché

“la scrittura per Vincenzo Consolo non è mai rotonda frontalità espressiva, levigato specchio, ma frantumazione caleidoscopica, allusivo aggiramento, inesauribile nominazione; al di là della parola, resta, indicibile, il vivido pulsare della vita” (Attanasio)<sup>4</sup>.

Il lettore attento si trova da subito, quindi, a fare i conti con la lingua di Consolo. Chiaramente non di una lingua piana, razionale, geometrica si tratta, sul solco di quella messa a punto, in contesti storico-letterari diversi, dalla linea della lingua centrale che va da Manzoni fino a Calvino e Sciascia, ma di una lingua fatta di una miscela di voci letterarie e rare, sintagmi espressivi, siciliano, dialettismi e di un’alternanza dei registri linguistici dall’alto al basso, dall’elevato al parodico, dal letterario al popolare-colloquiale. Una lingua decisamente ascrivibile alla linea, inaugurata da Verga, dello sperimentalismo, in cui non di plurilinguismo si tratta quanto piuttosto di “plurivocità” culturale-sociale-psicologica, come si vede, veicolata da una sintassi complessa e ipotattica, dall’uso dell’indiretto libero

---

<sup>3</sup> Cfr. CONSOLO, V. (1995: 5, nota 4): *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, ed. commentata a cura di TESIO, G., intr. di SEGRE, C., Torino: Einaudi Scuola.

<sup>4</sup> ATTANASIO, M. (2005: 24): «Struttura-azione di poesia e narrativa nella scrittura di Vincenzo Consolo», *Quaderns d’Italià* 10: 19-30.



“veicolo privilegiato dell’adesione dell’autore all’universo mentale e linguistico dei personaggi e strumento cardinale della regressione del primo nella *clôture* antropologica dei secondi” (Testa)<sup>5</sup>.

nonché

“capace di esprimere il rapporto tra il dentro e il fuori e di incorporare le dissonanze” (Mengaldo)<sup>6</sup>.

In conclusione, gli elementi essenziali del romanzo sono già tutti in questo antefatto che, dal punto di vista della durata narrativa, è costruito sulla successione di un sommario (I periodo) e un commento (II e III periodo); quanto a frequenza narrativa unisce il primo periodo singolativo al secondo e terzo iterativi; e che, ad un tempo, agisce come esposizione, funzione codificante, tema formale del testo a venire. *Locus* in cui l’autore, anticipando la vicenda narrativa, offre al suo lettore una dichiarazione di poetica e rivela l’intento del libro.

### 3.1 L’inizio della storia

Vengo, così, all’inizio della storia:

12 settembre 1852

Festa del Santissimo Nome di Maria

1. E ora si scorgeva la grande isola. I fani sulle torri della costa erano rossi verdi, vacillavano e

2. languivano riapparivano vivaci. Il bastimento aveva smesso di rullare man mano che s’inoltrava

3. dentro il golfo. Nel canale, tra Tindari e Vulcano, le onde sollevate dal vento di scirocco l’avevano

4. squassato d’ogni parte. Per tutta la notte il Mandralisca, in piedi vicino alla murata di prora, non

5. aveva sentito che fragore d’acque, cigolii, vele sferzate e un rantolo che si avvicinava e allontanava

---

<sup>5</sup> TESTA, E. (1997: 137): *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino: Einaudi.

<sup>6</sup> MENGALDO, P. V. (2004: 83): *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari: Laterza.

6. a seconda del vento. E ora che il bastimento avanzava, dritto e silenzioso dentro il  
 7. golfo, su un mare placato e come torpido, udiva netto il ranto-  
 tolo, lungo e uguale, sorgere dal buio,  
 8. dietro le sue spalle. Un respiro penoso che si staccava da polmoni rigidi, contratti, con raschi e  
 9. strappi risaliva la canna del collo e assieme a un lieve lamento usciva da una bocca che  
 10. s'indovinava spalancata. Alla fioca luce della lanterna, il Mandralisca scorse un luccichìo bianco  
 11. che forse poteva essere di occhi. Riguardò la volta del cielo con le stelle, l'isola grande di fronte, i  
 12. fani sopra le torri. Torrazzi d'arenaria e malta, ch'estollono i lor merli di cinque canne sugli  
 13. scogli, sui quali infrangonsi di tramontana i venti e i marosi. Erano del Calavà e Calanovella, del  
 14. Lauro e Gioiosa, del Brolo... Al castello de' Lancia, sul verone, madonna Bianca sta nauseata.  
 15. Sospira e sputa, guata l'orizzonte. Il vento di Soave la contorce. Federico confida al suo falcone

16. O Deo, come fui matto  
 17. quando mi dipartivi  
 18. la ov'era stato in tanta dignitate  
 19. E sì caro l'accatto  
 20. squaglio come nivi...

21. Dietro i fani, mezzo la costa, sotto gli olivi giacevano città. Erano Abacena e Agatirno, Alunzio e  
 22. Calacte, Alesa... Città nelle quali il Mandralisca avrebbe raspato con le mani, ginocchioni, fosse  
 23. stato certo di trovare un vaso, una lucerna o solo una moneta. Ma quelle, in vero, non sono ormai  
 24. che nomi, sommamente vaghi, suoni, sogni. E strinse al petto la tavoletta avvolta nella tela cerata  
 25. che s'era portato da Lipari, ne tastò con le dita la realtà e la consistenza, ne aspirò i sottili odori di  
 26. canfora e di senape di cui si era impregnata dopo tanti anni nella bottega dello speziale.

Non è un lettore innocente quello che, dopo l'antefatto, legge quest'inizio narrativo. Forte, benché non traumatico dato il pro-

gressivo differenziarsi di registri e di toni messo in atto nei tre periodi del brano precedente, il cambio della voce narrante e, quindi, del passo di lettura. Del resto l'antefatto è zona autoriale, mentre l'inizio del racconto è *locus* del narratore e la differenza si avverte.

Il brano è fatto precedere dall'*incipit*-data, eredità del romanzo realista del XIX secolo, rivisitato da Consolo sostituendo la verosimiglianza finzionale con la verità storica: il romanzo che si apre narrerà episodi e avvenimenti dei moti risorgimentali in Sicilia tra 1852 e 1860. Doppia la funzione segnaletica di questo *incipit*-data: I) metasegnica per quel che riguarda la storia narrata e il suo rapporto con la Storia; II) intertestuale nel suo segnalare l'appartenza alla tradizione letteraria siciliana da Verga ("Libertà") a De Roberto, a Pirandello, a Tomasi di Lampedusa (con cautela), a Sciascia che si sono tutti misurati con quel periodo storico. Inoltre, la specificazione della festa del calendario cristiano ("Festa del Santissimo Nome di Maria") ragguaglia, metonimicamente, per il lettore preziose informazioni sullo *Zeitgeist* che si respira nell'epoca in cui ha luogo l'azione dell'imminente storia. Ma c'è di più. Si noti da subito la parola-chiave 'Maria' che, con paronomasia e *transumptio*, si estende fino a significare 'madre' e 'mare' veicolando la metafora, su cui si regge il romanzo, del passaggio maternità-grembo materno > esistenza, mare > terra, ovvero il processo di un divenire che porta all'approdo nella Storia, nella consapevolezza. Consolo carica la parola 'Maria' di un senso simbolico-metaforico la cui portata copre la durata dell'intero *Sorriso* e grazie a cui inaugura quel movimento verticalizzato a spirale che verrà tematizzato nell'*explicit* del racconto ("conoscere com'è la storia che *vorticando* dal profondo viene"; enfasi mia). Il trattamento riservato a 'Maria' nel *limen* iniziale segnala metonimicamente l'operazione fatta da Consolo nella sua scrittura, in cui la storia narrata (moti risorgimentali siciliani del XIX sec.) è metafora della Storia (utopia del '68 del XX sec. finita in frantumi), con scivolamento continuo, a livello linguistico, dal letterale al traslato. A ragione, dunque, la prosa di Consolo è fatta di poesia

(essendo la concettualizzazione metaforica tipica del linguaggio poetico) e, a livello contenutistico, di dialettica tra mito e *logos*, conoscenza assiomatica e ragione.

Si arriva, quindi, all'attacco *in medias res* con la congiunzione enfatica e di movimento "E" in prima battuta, seguita dal deittico includente "ora" che, con mossa enunciativa (la mimesi del parlato è propria della deissi), iscrive immediatamente il racconto in un discorso preesistente all'effettiva apertura testuale, in un *continuum* narrativo che pare qui semplicemente emerga come "la grande isola" che si para davanti agli occhi del personaggio. Meglio, quell' "E" introduttivo, con statuto più ampio di quello di semplice ripresa del parlato, è usato dall'autore per dichiarare l'incontro di narrazione e enunciazione. Lo segue l'imperfetto evocativo e *iniziativo* "si scorgeva", tematizzante l'inizio.

Il lettore di questa prima parte dell'inizio del *Sorriso* (prime dieci righe) percepisce subito l'assenza di *verba dicendi* e l'importanza di quelli descrittivi visivi e uditivi.

A partire dalla terza frase di quest'inizio si assiste ad un immediato affiancamento del *topos* esordiale del *locus amoenus* (si pensi alla bellezza naturale del triangolo in cui ha luogo l'azione: Messina-Lipari-Cefalù e che anticipa, già nell'antefatto, la straordinaria sensibilità di Consolo verso la geografia e la topica siciliane) al *topos* di un *locus horridus* dove la gente geme, squassato il petto dal male come le fiancate della barca dal vento. Ossia, anche a livello topico Consolo propone da subito, metaforicamente, il dissidio eterno, il conflitto su cui si basa la sua scrittura.

La prima azione del racconto si trova alla r. 9, laddove l'eroe staccatosi dallo sfondo imperfettivo dove hanno luogo cose che evidentemente non lo interessano, viene trascinato inesorabilmente in primo piano dal passato remoto "scorse" (poliptotico, così lontano dall'evocativo-contemplativo "si scorgeva" della r. 1) che lo obbliga a misurarsi, pur ancora in piena incertezza espressa dalla *dubitatio* ("forse" r. 9), con ciò che lo circonda. E il lettore entra, così, appieno nel tessuto del *Sorriso*, storia di un eroe che passa dal buio alla luce, dalla contemplazione alla con-

sapevolezza. Da personaggio immobile a mobile, come direbbe Uspenskij.

La lacerazione, di cui l'eroe non è ancora conscio, è resa evidente dal narratore che nel seguente paragrafo (rr. 11-26), grazie alla focalizzazione interna e, quindi, ai modi dell'indiretto libero che gli permettono di mescolare la fedeltà al primo locutore (Mandralisca) e il proprio distacco ironico, mette il lettore in grado di scorrere la mente dell'eroe.

“Riguardò la volta del cielo con le stelle...” (r. 11). Il “ri-” iterativo del verbo al passato remoto restituisce l'eroe alla sua azione, per ora, preferita: quella passivo-contemplativa. Distratto per un attimo dal rantolo del malato di mal di pietra, ma ancora ben lontano dal prestarvi attenzione, Mandralisca, dall'alto della sua individuale torre eburnea, guarda gli ampi spazi che lo sovrastano e circondano. Netto il cambio di registro stilistico-linguistico: qui viene mimeticamente riprodotto l'idioletto del barone siciliano, ricco di dialettismi (“fani” r. 1, 11, 22), voci iperletterarie (“ch'estollono” per ‘innalzano’), preziosismi antiquati con enclisi della particella pronominale (“infrangonsi”) e apocopi (“ch”, “de”), forme colte e toscaneggianti (“sui quali”), iperbati ed eloquio poetizzante (“infrangonsi *di tramontana i venti e i marosi*”, con endecasillabo nell'ultima parte; enfasi mia). La ricchezza della lingua dell'eroe, riportata sarcasticamente dal narratore, è parallela allo sfoggio, reso sempre parodicamente, della sua conoscenza di località turrite (“Calavà e Calanovella, del Lauro e Gioiosa, e del Brolo...”) e di antiche città greche (“Abacena e Agatirno, Alunzio e Calacte, Alesa...”).

In un trionfo di *erlebte Rede* il narratore lascia che l'eroe si parli addosso evocando, e sovrapponendo nel proprio immaginare, fatti e persone lontani nel tempo, ma da lui sentiti quasi compresenti in una linea di continuità ideale-fantastico-metastorica (si veda l'uso del presente *non storico* alle rr. 14-16) tra sé, il suo *coté* e un passato remoto eroico, ossimoricamente non trascorso perché mitizzato. Il tutto reso grazie all'espressionismo linguistico a cui ricorre Consolo. Ed ecco, come se il barone fosse di casa,

l'allusione al castello di Bianca Lancia d'Agliano, amante di Federico II di Svevia, che endecasillabicamente dal suo antiquato "verone" "Sospira e sputa, guata l'orizzonte" perché incinta di Manfredi e contorta dal "vento di Soave". E si noti, a segnalare la mescolanza e la distanza della voce del narratore e di quella dell'eroe, il passaggio dal realistico e fono-semantico 'rantolare' del moribondo al sommamente letterario 'sospirare' di Madonna Bianca.

Salto al piano sintattico, su cui mi soffermo in modo desultorio. Sintatticamente l'inizio del *Sorriso* sembra riproduca il respiro del mare, catturandone il moto perpetuo nella fase del rilasciamento.

E tra i vari aspetti sintattici di grande rilevanza, si noti che tutto il brano è disseminato dalla iterazione di: parole – espressioni - sintagmi ( "E"; "E ora"; "la grande isola" e "l'isola grande"; "i fani"; "le torri"; "costa"; "bastimento"; "dentro il golfo"; "vento"; "rantolo"; "Erano"); segni interpuntivi (cfr. "... per ben tre volte in chiusa di frase); figure della ripetizione, *in primis* l'accumulazione ("Erano del Calavà e del Calanovella, del Lauro e Gioiosa, del Brolo..."; "Sospira e sputa, guata l'orizzonte." " Erano Abacena e Agatirno, Alunzio e Calacte, Alesa...") che, secondo la categoria -nel senso più profondo- di barocco, permettono di tessere un'orditura sintattica giustappositiva in favore di una scansione ritmica che travalica la fase scrittoria e che rende la prosa di Consolo eseguibile vocalmente. In questo scostandosi dal modello di Verga il cui *Malavoglia*, ovvero "il più alto esemplare di mimesi del parlato della letteratura italiana ottocentesca", come nota Testa, "reclama per sé, quale suo destino esclusivo, la lettura silenziosa"<sup>7</sup>.

Il discorso narrativo dell'inizio del *Sorriso*, costruito come è su una sintassi basata su modelli di parallelismo, procedimenti di accumulazione, strutture della ripetizione si attesta, coerentemente con la simpatia consoliana nei confronti della narrazione

---

<sup>7</sup> TESTA, E. (1997: 137).

di Benjamin, nel solco della tradizione orale, e, per via di sineddoche iniziativa, è *figura* del resto del romanzo.

In questo lento emergere del racconto è tematizzato l'altro aspetto fondante del testo: la lotta attanziale interna dell'eroe (trasporto necessario di quella esterna, mostrata dall'antefatto, tra l'eroe e Catena) tra la sua torre d'avorio di appartenenza (a definire la quale sono chiamati la sua azione di collezionista d'arte, il distacco dall'altrui tossire, il dispiego della sua cultura araldica e letteraria) e la realtà che bussava alla porta della sua coscienza, volente o nolente, attraverso il respiro di un agonizzante. Arguta, altamente drammatizzante, la contrapposizione fatta dal narratore tra il rantolare del malato di silicosi del XIX secolo e l'aura leggiadra della poesia trobadorico-cortese dei siciliani della corte sveva del XIII secolo. Della prima l'eroe non sa nulla; della seconda tutto, come ci mostra citando, a memoria, commosso e coinvolto, i lai amorosi di un poeta che rimpiange la sua amata *de lohn*.

Riflettendo ulteriormente viene piuttosto spontaneo domandarsi perché Consolo, scrittore di opere di lunga gestazione e dalla prosa sorvegliatissima, citi proprio Federico II di Svevia. Non credo possa trattarsi di una scelta casuale fatta a orecchio e rivelatasi, poi, perfettamente *ad hoc*. Forse per trovare una plausibile spiegazione occorre ricordare, con Contini, che Federico era

poliglotta («seppe la lingua latina e la nostra volgare, tedesco e francese, greco e saracinesco [arabo]», scrive Giovanni Villani), enciclopedico, illuminista, naturalista, sperimentatore, Federico è tutto nella presenza attiva e politica della cultura<sup>8</sup>.

Se questo è quello che, positivo anche se parziale, è passato alla memoria mi pare ragionevole pensare che Consolo, sempre vittorariamente concentrato, sia nella sua scrittura sia nel suo giornalismo militante, sulla funzione dell'intellettuale nella società, lo abbia visto come figura ideale: "*stupor mundi*", grande uomo di potere e di cultura, grande nemico della Chiesa (scomunicato), iniziatore, grazie alla corte di cui si circondò, della lettera-

---

<sup>8</sup> CONTINI, G. (1970): *Letteratura italiana delle origini*, Firenze: Sansoni, p. 50. Parentisi quadre originali.

tura italiana. La funzione di Federico II si rivela, quindi, duplice: figura positiva per il narratore, ma qui investita di un'aura parodica perché focalizzata dallo sguardo dell'eroe che si trastulla sui versi di quel modesto poeta che è stato Federico II, ricordandone la celebre passione venatoria e dimenticandosi del tutto del suo impegno politico-culturale. Consolo gioca – cita – intertestualizza – ammicca – rigetta – supera – propone. Lui che è per la lingua e la tradizione letterarie alte purché sempre, vitalmente e plurivocamente, mescolate a quelle basse, si serve parodicamente, attraverso il Mandralisca, di quel

siciliano che con immagine dantesca si suol chiamare “illustre”, adoperato cioè con intenzione non dialettale, bensì letterariamente nobilitato e regolarizzato a ideale imitazione della lingua universale e grammaticale per eccellenza, il latino (Contini)<sup>9</sup>.

lui che è scrittore di romanzi dal linguaggio non comunicativo ma poetico, irride quella poesia fine a se stessa che è quella evocata dal barone.

#### 4.0 Il punto

Cosa ricava il lettore dalla lettura dell'antefatto e dell'esordio del *Sorriso*? Varie cose simultaneamente. La prima è essenzialmente pragmatica ed è effetto della forte seduzione esercitata dagli inizi, raggiunta grazie all'uso autoriale della *captatio benevolentiae*; la seconda, metanarrativa, nasce dall'essenza codificante di ogni inizio che rivela il genere di appartenenza del testo e mobilita una serie di aspettative ad esso tradizionalmente legate; la terza, gnoseologica, è di natura informativa e provvede a dare indicazioni sul referente (realtà) e sulla finzione (mondo possibile). Da tutto questo si delinea agli occhi del lettore del *Sorriso* l'evidenza di un rapporto polemico, instaurato dal narratore, nei confronti di tradizione -lingua- Storia: la funzione quintessenziale di *protocollo di lettura* degli inizi narrativi è, quindi, rispettata.

---

<sup>9</sup> CONTINI, G. (1970: 42).



Abbiamo visto, nei paragrafi precedenti, in che modo Consolo riesca a compiere il passaggio, difficilissimo da descriversi, dal caos avantestuale all'*unicuum* della sua narrazione, costituendo una *entrée en matière* (Dubois) che comincia a far giungere al lettore informazioni essenziali della sua *Weltanschauung* e della sua poetica. La sua scelta di genere, scrivere un anti-romanzo storico, si realizza nitidamente, per metonimia, nelle strategie narrative e linguistiche con cui ha scelto di far iniziare il *Sorriso*.

Inoltre, con Genette, l'inizio è sempre dotato di una forza illocutiva (dichiarazione, richiesta) performativamente instauratrice che veicola lo statuto pragmatico primario (figurato, al di là di quello letterale) dell'autore.

Nulla di quanto Consolo evoca nella sua narrazione è semplice, univoco, lineare, compiuto in se stesso, di qui la scelta dello "stile barocco, turgido, prezioso, ritmico" (Segre)<sup>10</sup>.

Figlio del *desengaño* politico del Sessantotto, il *Sorriso* è quanto di più lontano dalla intellettualistica *Dämpfung* spitzeriana. L'amplificazione emotiva del *récit* aggalla fin dall'antefatto e dall'inizio, con l'autore che chiede in silenzio al lettore di cogliere sia l'importanza della *doxa* della gente comune, quella che non ha il potere della scrittura (cfr. sintagma fisso contenuto nel titolo e presentazione di Catena), sia la natura parodistica della mimesi del discorso del Mandralisca reso nel *narratum* (cfr., in particolare, la canzone di Federico II), anticipazione della dialettica che intercorre tra i capitoli del libro e le appendici che riportano brani di storici e cronisti locali.

Il barocco garantisce a Consolo quello che gli è necessario per dare voce plurivoca alle differenze, le dissonanze, le alterità, i vari punti di vista dell'infinita varietà della "vita" (Segre)<sup>11</sup>, grazie agli effetti ritardanti a cui concorre l'uso della rima; alle estensioni cui mirano i tanti polisillabi; alle enumerazioni caotiche; alle

---

<sup>10</sup> SEGRE, C. (2005: 135): «Inseri storiografici e storiografia sotto accusa nel capolavoro di Vincenzo Consolo: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*», *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino: Einaudi.

<sup>11</sup> SEGRE, C. (2005: 137-136).

espansioni garantite dalle coppie aggettivali – sostantivali – ver-  
bali; agli allargamenti assicurati da ripetizioni, anafore, riprese.

Consolo narratore si assume esperienze e ricordi di una plura-  
lità di persone e di voci a lui vicine, o di cui si sente vicino, e li  
fa emergere perché siano interpretati dal lettore: la Storia oggetto  
della sua polemica è decaduta dal ruolo di regina di scientifica  
veridicità, di cui la credeva portatrice il Manzoni, a quello di  
*monstrum* senza più nulla del tradizionale valore latino di ‘por-  
tento’, ma unicamente nel suo deterioro significato moderno.

Per Consolo la Storia è mistificazione perché, apparentemente  
oggettiva, è in realtà soggettiva: la Storia la scrivono i vincitori  
mai i vinti, i letterati non gli analfabeti, i potenti non gli umili.  
Consolo rovescia l’idea 700-800entesca di romanzo storico classi-  
co (quella data da Lukács,) basata sul “realismo” delle descrizioni,  
sulla “verisimiglianza” e “coerenza” di personaggi-ambienti-situa-  
zioni finzionali che, a titolo di esempio, sulla scia di documenti e  
certificazioni storiche permettono di ricostruire un’epoca.

Per lo scrittore siciliano quei documenti, certificazioni, atti  
pubblici e ufficiali sono invalidi-falsi-parziali-capziosi-soggettivi  
e, con parodia e sarcasmo, se ne serve nelle appendici, a cui fan-  
no da controcanto ben più pregnante i capitoli del libro dove l’au-  
tore rivendica testi non ufficiali, per lui altrettanto (o più) validi,  
mai accettati come tali e mai passati all’ufficialità perché prodotti  
dal basso sociale e ricreati in base al principio di somiglianza al  
reale (cfr. scritte sui muri del carcere nel capitolo IX, esemplate  
su quelle storicamente esistite della prigione di Palazzo Steri a  
Palermo).

In breve, Consolo, rovescia il rapporto Storia-invenzione del  
romanzo storico classico:

“ciò che era lì era documento qui è racconto, universo opinabi-  
le, discorso retorico.” (Nisticò)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> NISTICÒ, R. (1993: 182): “*Cochlias legere*”. Letteratura e realtà nella narrativa di Vincenzo  
Consolo», *Filologia antica e moderna*, n. 4: 179-223.

Ciò che lì è ‘veramente accaduto’, qui è ‘come realmente accaduto’. I documenti delle appendici qui fanno parte della *fabula* non dell’intreccio.

Ma quale è la Storia che lo scrittore propone? La sua soluzione, al confine tra giustizia e utopia, emerge dalla necessità di partire dalle estremità per avere consapevolezza di ciò che è la Storia. Un’idea dialettica della Storia basata sul dialogismo, unico modo di poter render le voci inesauste e parziali del mondo. Non esiste una sola verità dei fatti: il punto di vista esiste sempre. E allora ben venga una Storia che accolga diverse prospettive a confronto sulla verificabile materialità dei fatti.

Del resto il dialogo, etimologicamente, ha senso solo quando avviene tra portatori di idee e punti di vista diversi. La conclusione circa cosa debba essere la Storia, per Consolo, è questa: una messa a fuoco plurima e dialettica della realtà.

E il *Sorriso*, col suo inizio e la sua fine, è lì a simboleggiarlo: con la tensione dialettica e la conseguente plurivocità relativa ai fatti narrati (moti ad Alcàra Li Fusi e loro repressione) nonché con la dimensione sempre attualizzante della metafora (Sessantotto).

## 5.0 Per concludere...

La lettura rallentata dell’inizio del *Sorriso* ha rivelato come, pur scrivendo un anti-romanzo o, con Segre, una “negazione del romanzo storico”<sup>13</sup>, Consolo rispetti tutte le manovre iniziali del romanzo e dell’antiromanzo tradizionali, confermando la mia idea sull’esistenza di una semiotica preesistente ad ogni inizio narrativo.

I gesti essenziali dell’inizio sono sempre gli stessi in qualsiasi romanzo, e in tutti i suoi sottogeneri, dalle sue origine epiche ai giorni nostri.

Cambiano temi, stili, linguaggi ma le scelte formali-contenutistiche di ogni narratore sono dettate, in modo più o meno celato

---

<sup>13</sup> SEGRE, C. (1991: 77): «La costruzione a chiocciola nel *Sorriso dell’ignoto marinaio*», Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento, Torino: Einaudi, 71-86.

o scoperto, dal rispetto di quella semiotica iniziale -tutta costruita su l'ellissi e l'arbitrarietà consustanziali di ogni avvio narrativo-senza la quale il testo non può esistere.

Lo smarrimento del lettore, subito dopo la lettura dell'antefatto, lascia il posto a una quantità di intuizioni, presentimenti, aspettative. Un barone collezionista, il mistero del sorriso dell'ignoto, un'eroina bella e furente, unitamente alla lingua e allo stile usati dall'autore, costituiscono di per sé un tesoro di informazioni necessarie per procedere nella lettura. L'inizio del racconto, che segue ad un *incipit*-data informativo e metaforico, non fa che confermare e sostanziare, grazie alle scelte narratologiche del narratore, quanto assaggiato nell'antefatto. Ed ecco l'eroe assumere gradualmente, agli occhi di chi legge, la fisionomia di anti-eroe, nella misura in cui emerge il suo essere contemplativo-passivo-innamorato del passato-svincolato dal presente. La sua azione confinata solamente al guardare e al rimembrare.

L'anti-eroicità di Mandralisca è, però, momentanea e di questo si rende conto il lettore grazie al proprio corto circuito mentale tra l'importanza attribuita dall'autore al barone fin dalla prima riga dell'antefatto e il ruolo riservatogli nell'inizio del racconto. Se è vero, come ha detto Benjamin, che

il lettore di romanzi cerca appunto uomini in cui leggere il «senso della vita». E deve quindi, in un modo o nell'altro, essere certo in anticipo di assistere alla loro morte. Almeno in senso traslato: alla fine del romanzo<sup>14</sup>.

perché

Ciò che attira il lettore verso il romanzo, è la speranza di riscaldare la sua vita infreddolita alla morte di cui legge<sup>15</sup>.

si ha la chiave per capire il tipo di aspettative che il lettore comincia a formarsi sul Mandralisca, ossia che dovrà pur accade-

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, W. [1955], trad. it., a cura di Solmi, R. (I ed. 1962; 1995): «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov», *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino: Einaudi, 247-274, p. 265.

<sup>15</sup> BENJAMIN, W. (1995: 266).

re prossimamente qualcosa che ne decreti la morte (traslatamente in questo caso) per garantire, e qui Kermode dal suo punto di vista *biologico* approfondisce Benjamin, di raggiungere il necessario “sense of an ending” che ne illumini la ragione e l’ontologia narrative<sup>16</sup>.

Il lettore che ha colto l’alternanza dei registri linguistici, il cambiamento delle focalizzazioni, il tono ironico-parodico di queste prime pagine che tinteggiano un eroe sedentario, chiuso in un *bortus conclusus* suireferenziale e restio all’azione, si aspetta la rottura di questo equilibrio, la crisi iniziale che consenta lo svolgimento della storia. E nello srotolarsi di questa si assisterà alla morte dell’anti-eroe degli inizi e alla sua rinascita da eroe che ha saputo raggiungere, se non l’azione, quantomeno ragione e giustizia.

Il fatto che il barone non sia un uomo d’azione romanzesca è conseguenza necessaria della poetica di Consolo, debitrice dell’opposizione benjaminiana tra narrazione e romanzo, da cui deriva una caratteristica non solo del Mandralisca bensì estensibile ai protagonisti degli altri suoi romanzi (*Nottetempo, casa per casa, Lo Spasimo di Palermo*), tutti personaggi che riflettono e capiscono, personaggi di pensiero e ragione piuttosto che di azione<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> KERMODE, F. (1967): *The Sense of an Ending*, London: Oxford University Press.

<sup>17</sup> Ricordo che, a Valenza, alla fine della mia comunicazione, Vincenzo Consolo mi ha regalato un suggerimento prezioso, per il quale lo ringrazio tanto, ovvero che nell’ “Antefatto” del *Sorriso*, la descrizione di Catena, figlia dello speciale Carnevale, che se ne sta “vista e non vista, tra il banco e le scansie stipate di fiaschi [...], in un cono di luce che cade nella stanza da un occhio di bue laterale”, è un chiaro rimando all’*Annunciata* di Antonello da Messina, dipinto conservato nel Museo Abatellis di Palermo.



El ignoto marinero sonrie  
ante el árbol de las cuatro naranjas.

MARÍA BAYARRI ROSSELLÓ  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Antes de empezar la primeras líneas de este pequeño homenaje desde tierras con árboles de naranjos, pero lejanas de los naranjos del que fue Reino de las Dos Sicilias también, me gustaría recordar cómo pude contemplar la sonrisa de Consolo en el verano de 1993. Fue exactamente en los cursos organizados por la Universidad Complutense de Madrid. Asistí en calidad de estudiante a uno sobre Literatura Italiana Contemporánea y allí estaba el -desde entonces para mí- conocido marinero siciliano. Pero yo no llevaba conmigo a Antonello da Messina que desde 1969 había perseguido el pensamiento repleto de prosa barroca de Vincenzo hasta 1976, y treinta años después continua sonriéndole y compitiendo con la sonrisa del conocido marinero siciliano retratado en Milán en 1986. Ni en la Sala donde se hablaba de literatura italiana contemporánea estaba el barón de Mandralisca buscando caracoles castellanos para observarlos y compararlos con los sicilianos, anotandolo todo en un apéndice al libro de Filippo Buonanni *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservazione delle Chioccioline*. Se quedó en su estudio en Cefalú clasificando sus conchas y preguntándose si alguno de los Mille se pararía a recoger ejemplares cuando desembarcaran en Sicilia, y tal vez le darían alguna muestra para ampliar su colección. Quizás también encontrarían alguna caracola de mar como las que había en las costas del Mediterráneo desde tiempos de Plinio el Viejo, cuando Italia aún tenía forma de hoja de vid como cuenta Plinio en su *Historia Naturalis*, y no de bota como en tiempos de Garibaldi y en tiempos de Consolo.

La sala de El Escorial donde estaban Vincenzo Consolo y el resto de escritores italianos Roberto Calasso y Giancarlo Rugarli,

sólo tenía al fondo el mismo paisaje que el del cuadro de Antonello da Messina pero en tierras lombardas, probablemente las *Terre lombardi* que retrató también el milanés Carlo Emilio Gadda, modelo de prosa barroca del siglo XX con quien se asocia a Consolo. En la sala de El Escorial no estaba únicamente el retrato del conocido marinero. Había otro cuadro más no pintado por Antonello da Messina sino por un anónimo artista de Sant'Agata di Militello en 1987. Era exactamente un *Retablo*; me acerqué hasta Vincenzo para decirle que sabía quien era el autor de la obra que yo le mostraba. Le pedí que la firmara para que dejara de ser anónimo el *Retablo* que compré en 1992 en una librería de Bologna. Su autor me mostró su mejor sonrisa y me preguntó el nombre y de dónde era. Cuando dije: "de Valencia" -si no recuerdo mal- dijo alguna frase equivalente a "terra d'arance". Tal vez lo dijo en dialecto sanfratellano pero no me acuerdo. O quizás fueron los nervios; porque era la primera vez en mi vida que me atrevía a acercarme a un escritor y a decirle que me firmara. No lo recuerdo exactamente pero el encuentro con Consolo quedó grabado en mi pensamiento. No sé si el mio tiene o tenía forma de caracol también como el de Consolo, el de Filippo Buonanni, el del barón de Mandralisca, el del abogado revolucionario y el de todos los de Alcàra Li Fusi. Pero tanto si tiene forma de chiocciola o lumaca o de céfalo que en el fondo es cabeza y pensamiento, en 1993 sólo había contemplado en la lectura una obra de Consolo. Hasta fecha reciente no he sabido que en Sicilia los naranjos tienen cuatro naranjas. Así lo afirma Vincenzo en el segundo capítulo de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* donde describe la forma de Italia: la península Italiana ya no es una bota sino un árbol con cuatro naranjas. Y en ese árbol con cuatro naranjas que mira el ignoto marinero en el capítulo II, no encontramos a Pier della Vigna. Es totalmente distinta la forma del árbol donde estaba el secretario de Federico II. En *Il sorriso* es Federico II quien se cobija a la sombra del árbol con cuatro naranjas que expande sus ramas hasta el capítulo octavo o hasta el noveno, capítulo final. Es un naranjo que no semeja un árbol extraño como los



que aparecen en el Canto XIV del *Infierno* de Dante, aunque las naranjas sufran un proceso de metamorfosis no ovidiana: se convierten en tres volcanes sicilianos que no están sólo en el mantel bordado por Catena con los colores de la bandera italiana que guiaba a los Mille cuando desembarcaron en Sicilia. Nací en tierras de naranjos, alcachofas -verdura que imita la ornamentación de los capiteles y que compite en belleza con las formas geométricas que tanto apreciaban y observaban los autores del barroco científico como Daniello Bartoli-. En el Barroco la naturaleza imitaba y competía con el arte. En realidad “Il mondo è un carciofo” según dice Italo Calvino en *Perché leggere i classici* cuando habla de la prosa de C. Emilio Gadda:

“La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti. Come un carciofo. Ciò che conta per noi nell’opera letteraria è la possibilità di continuare a sfogliarla come un carciofo infinito, scoprendo dimensioni di lettura sempre nuove. Perciò sosteniamo che tra tutti gli autori importanti e brillanti (...) forse solo Gadda merita il nome di grande scrittore”<sup>1</sup>.

Gadda es uno de mis autores favoritos porque pienso como él “Barocco è il mondo, barocco è il Gadda”. Me gusta investigar el barroco literario italiano en los archivos pero en estas líneas no lo investigo. Únicamente hablo de conceptos que me sugiere la lectura de un autor siciliano que escribe con una prosa barroca como el lombardo Gadda, uno de sus modelos y de otros autores del XX. Me gustaría rendir un pequeño homenaje al escritor lombardo y al escritor siciliano lombardo de adopción desde hace ya muchos años. Mi sincero y humilde homenaje es hablar de elementos que pertenecen al mundo de la naturaleza y del arte del barroco también. Y que ayudan a Consolo y a Gadda a explicar su mundo. Si para Gadda el mundo es una alcachofa según decía Calvino, para Vincenzo Consolo el mundo tiene forma de caracol.

---

<sup>1</sup> CALVINO, I. (1991: 244-247): “Il mondo è un carciofo”, en *Perché leggere i classici*, Milán: Mondadori. Hace esta reflexión cuando habla de la prosa de *La cognizione del dolore* de C. E. Gadda.

Las alcachofas y los caracoles tiene formas geométricas propias y son elementos en perfecta simbiosis en la naturaleza de Lucrecio. En el Barroco un autor que escribe en la segunda mitad Daniello Bartoli, en *Della ricreazione del savio in discorso con la Natura e con Dio* (1659) hablaba también de las alcachofas y las observaba al microscopio alabando su textura. Estamos en el barroco científico heredero de Galileo y de la escuela galileana donde se hace poesía mientras se observan las cosas creadas: recordemos por ejemplo la serie de Capricci poéticos de Giambattista Marino sobre una hormiga o sobre un mosquito<sup>2</sup>. El barón de Mandralisca es un heredero de toda la tradición y observación científica del XVII. En su estudio de Cefalú, hay también un telescopio y su pasión por observar y clasificar caracoles y conchas en 1860, es prueba de dicha herencia, completada con el barroquismo de Consolo.

Vincenzo Consolo cita en el capítulo octavo de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* un libro publicado en Roma en 1681 cuyo autor es Filippo Buonanni<sup>3</sup>: *Ricreatione dell'occhio e della Men-*

---

<sup>2</sup> Marino en *La Galeria* (1619), incluyó estas composiciones dedicadas a insectos e inspiradas en las miniaturas de Battista Castello.

<sup>3</sup> Filippo Buonanni (Roma 1638 – Roma 1725): “Nato a Roma il 7 gennaio 1638 -lo stesso anno di **Stenone** e **Malebranche**-, era entrato nella Compagnia di Gesù, studiando al Collegio Romano sotto la guida di Francesco **Eschinardi**. Trasferito come insegnante, secondo le regole dell'Ordine, prima al collegio di Orvieto e poi a quello di Ancona, si era dedicato agli studi scientifici e naturalistici. Durante il soggiorno sulle rive dell'Adriatico e nella visita ai principali musei dell'epoca, compresa anche la “Galleria di Fiorenza” allestita dai Granduchi di Toscana, aveva raccolto una ricca collezione di oltre quattrocentocinquanta specie diverse di conchiglie. Il materiale era stato descritto e studiato con grande perizia, anche grazie all'uso sistematico del microscopio, nella **Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservazione delle Chiocciolle** del 1681: un'opera di notevole livello, anche se di impianto teorico tradizionale ed ispirata alla filosofia aristotelica, che appariva completata da un ricco apparato di illustrazioni disegnate ed incise personalmente dall'autore. In questo suo lavoro l'autore descrisse circa 450 conchiglie, scelte per la loro bellezza allo scopo di educare i lettori alla meditazione sulla natura e la sua perfezione. Inoltre l'opera sosteneva la possibilità della nascita spontanea degli insetti, dei molluschi e di altri piccoli animali. Questa attitudine per la raffigurazione naturalistica, che ha assicurato a Buonanni un posto importante tra i fondatori della conchigliologia, obbediva all'intento di fornire “qualche ricreazione” alla mente nel considerare la natura delle chiocciolle, mentre aveva “il suo diletto l'occhio nel rimirarle”. Pur essendo infatti prodotte dal fango per generazione spontanea, secondo il naturalista gesuita anche le chiocciolle portavano impressa nella

te nell'*Osservazione delle Chiocciole*. El libro está escrito algunos años después que otro jesuita como Bartoli en sus *Ricreazioni* contempla, y recrea sus ojos observando las alcachofas y describiéndolas. Mientras, Francesco Redi<sup>4</sup> escribía *Osservazioni intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi dell'Archiatra del Granducato di Toscana*. Entre Filippo Buonanni el jesuita aristotélico y Francesco Redi el médico galileano, surgió una fuerte polémica. Buonanni escribió un tratado en latín en 1691 titulado *Observationes circa viventia, quae in rebus non viventibus reperiuntur*, un ataque directo a las *Osservazioni intorno agli animali* de Redi.

---

loro singolare conformazione l'impronta della "Mente architettonica" che le aveva create. Nella gerarchia romana della Compagnia di Gesù Buonanni assunse con gli anni responsabilità sempre più ampie. Prima era stato nominato archivista della casa professa, poi direttore del Museo Kircheriano fondato dal celebre confratello e maestro Athanasius Kircher, di cui pubblicò nel 1709 il catalogo. I suoi interessi si erano nel frattempo estesi alla numismatica, con l'edizione nel 1694 dei *Numismata summorum Pontificum*, e poi alla storia degli strumenti musicali, con l'edizione nel 1722 del *Gabinetto armonico*. Ormai più che ottantenne, Buonanni morì il 30 marzo 1725, lasciando una grande quantità di manoscritti e di materiale inedito. A partire dalla Ricreatione, Buonanni intervenne ripetutamente e con ferma ostinazione a difesa del principio della generazione spontanea. E sempre con ben individuati obiettivi polemici. Rispondendo al canonico bolognese Anton Felice Marsili, pubblicò nel 1681, con lo pseudonimo di Godefrido Fulberti, alcune Riflessioni sopra la Relazione del ritrovamento dell'uovo di Chiocciola. Negli anni successivi invece il bersaglio della polemica del gesuita romano si spostò direttamente sulla persona di Redi, che veniva preso di mira in modo sarcastico nelle *Observationes circa viventia, quae in rebus non viventibus reperiuntur del 1691*: un imponente trattato latino che, fin dal titolo, lasciava chiaramente trasparire l'intenzione di costituire l'alternativa spontaneista alle *Osservazioni intorno agli animali viventi che si trovano negli animali viventi* dell'Archiatra del Granduca di Toscana. Si sviluppava così, tra il gesuita aristotelico ed il medico galileiano, una accanita ed astiosa controversia che sarebbe durata fino alla fine del secolo, per riprendere poi, con l'intervento di nuovi personaggi, per tutto il Settecento e l'Ottocento".

Hemos considerado oportuno aportar noticias sobre Buonanni, el autor y el libro que estudia durante toda la obra el barón de Mandralisca. Hasta el capítulo octavo no sabemos en qué autor se basará Mandralisca para observar sus caracoles y sus conchas.

<sup>4</sup> Las descripciones de insectos que hace Redi nos descubren al hombre de ciencia que compete con el pintor para ofrecernos una descripción perfecta del mundo de los seres minúsculos. Sirva como ejemplo la descripción de una mosca junto a una cereza: "(...) una moschetta di color nero tutta pelosa; e i peli del dorso e quegli della testa, che son più radi, sono ancora più lunghi di que' del ventre. Sul dorso si vede un mezzo cerchio di color d'oro, e la testa è listata per traverso d'una stretta fascia pur d'oro anche essa, dalla quale si diparte una striscia simile più larga che va a coprire gran parte di quello spazio ch'è tra un occhio e l'altro (...)".

Si para Gadda, confesado modelo de Consolo, el mundo es sistema de sistemas y la realidad está hecha de extractos invisibles como las hojas de una alcachofa, ¿por qué no puede estar hecha también de pensamientos concentrados en la forma geométrica de un caracol que quizás diseccionó Lorenzo Magalotti pero no describió su disección en su obra *Saggi di naturali esperienze* (1667), pero lo escribió por los mismos años que Filippo Buonanni plasmaba sus observaciones? *Il sorriso dell'ignoto marinaio* está construido a base de caracoles de tierra y de caracoles de mar en mi opinión. Bajo el signo del caracol se condensan más niveles: la del caracol es la arquitectura de la cárcel donde se acaba la novela; el caracol, es decir la espiral, es la lectura de los escritos que tempestan las paredes. Pero el término caracol donde se condensa toda la pasión de investigador del barón de Mandralisca, su ciencia, es finalmente degradada para expresar la abstracción de los ideales frente al motivo concreto de la revuelta popular “Una lumaca”. Cuando se cierra la novela, la figura física, el símbolo, la estructura lingüística y narrativa, coincide con un efecto intenso y feliz<sup>5</sup>.

Un caracol y una alcachofa son metáforas barrocas si tenemos en cuenta el pensamiento de Emanuele Tesauro<sup>6</sup> y sus ideas expresadas en *Il Cannocchiale Aristotelico*. Por extensión también lo tendrían las verduras con forma de flor (la alcachofa). Todo serviría para expresar cómo en la naturaleza y en el arte barroco compiten la belleza y las metáforas del ingenio. El artista trata de representarla: Giuseppe Arcimboldo<sup>7</sup> retratará en la serie de

---

<sup>5</sup> Giuliano Gramigna en “Un barocco enciclopedico” así lo indicaba (cf. *Nuove Effemeridi*: Rassegna trimestrale di cultura [Anno III, 29], Palermo: Guida, p. 86).

<sup>6</sup> Emanuele Tesauro decía que la metáfora es la madre de las *argutezze*. Él hacía una clasificación de los tipos de argucias producidos por la metáfora. Existen argucias divinas, argucias de la naturaleza y argucias del hombre. Las argucias humanas se pueden obtener por el ingenio. Las divinas eran para Tesauro las usadas por Dios porque también él hablaba con metáforas y serían de dos tipos: las que sirven para la salvación del hombre, por ejemplo La Biblia. El último grupo de argucias serían las de la naturaleza según su clasificación. Entre ellas estarían las flores, que tienen un lenguaje suyo, un significado simbólico (son metáforas, *acutezze*).

<sup>7</sup> Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Pintor manierista que pintó “Las estaciones del año” por encargo de Maximiliano II, en homenaje al Príncipe Electo de Sajonia. También es

alegorías dedicadas a las estaciones del año rostros de personajes que no son ignotos o conocidos marineros pero que sonrien quizás bajo una cara donde Arcimboldo pintará las flores, las frutas y las verduras propias de cada estación. Si nos paramos a mirar la dedicada al verano y pintada en 1573, el personaje retratado lleva en su pecho una alcachofa. Es un retrato también como lo es el del ignoto marinero y sin paisaje de fondo, aunque con el fondo oscuro, negro, en la pintura de Arcimboldo a la que estoy haciendo referencia y negro en el retrato del ignoto marinero. Y aunque la alcachofa sea una verdura de finales de invierno y primavera, Arcimboldo se permite retratarla en su alegoría del verano tal vez porque también pensó como Calvino que si “il mondo è un carciofo”, está presente en cualquier época del año. Como estaban presentes los caracoles y conchas que observa y estudia el barón Mandralisca durante toda su vida, aunque los caracoles abundan más en unas estaciones del año que en otras.

Mientras estalla el motín de Alcara, y los hombres de Cavour y Garibaldi invaden Sicilia, Mandralisca continua observando sus caracoles sicilianos. A modo de ejemplo, el diálogo con Pirano en “L'albero delle quattro arance” capítulo II, cuando l'Interdonato dice:

---

conocido el retrato de Rodolfo II como “Vertumno”. Galileo Galilei en *Storia e dimostrazioni intorno alle macchie solari* (1613), al abordar una nueva cuestión científica como eran las manchas solares, lo relacionará con la pintura de Arcimboldo: “Questi che si sottopongono a così strette leggi, mi fanno sovvenire di certi obblighi, ai quali tal volta per ischerzo si astringono i capricciosi pittori, di voler rappresentare un volto umano o altra figura con l'accozzamento, o dei fiori di questa o di quella stagione, le quali bizzarrie, sicché vengono proposte per ischerzo”. Cuando Galileo habla del alfabeto, que para él es el mundo, lo concibe como un sistema combinatorio capaz de explicar toda la multiplicidad del Universo. También aquí recurre a la pintura para hacer su comparación. Según él, la combinación de las letras del alfabeto es el equivalente a combinar los colores sobre la paleta del pintor. Es una combinación a un nivel distinto de la pintura de Arcimboldo: una combinación de objetos dotados de significado (cuadro de Arcimboldo, collage), no puede representar la totalidad de la realidad. Para llegar a ella es necesario recurrir a una combinación de elementos minimalistas como los colores simples o las letras del alfabeto. Cf. BAYARRI, M. (2000: 153-160): “El lenguaje de la ciencia y del arte en el barroco italiano: De Galileo a Redi”, en Soledad Porras Castro (Ed.), *Lengua y lenguaje poético* (Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas), Valladolid: Universidad de Valladolid.

“E voi pensate, Mandralisca, che in questo momento siano tutti lì ad aspettare di sapere i fatti intimi e privati, delle scorze e delle bave, dei lumaconi siciliani?”<sup>8</sup>

Para mí el estudio del barón Mandralisca que está descrito en el segundo capítulo, contiene toda una serie de elementos que hacen pensar en el Studiolo de Francesco de' Medici creado a finales del XVI, pero completado este estudio o studiolo manierista o barroco como la prosa de Consolo, con los instrumentos científicos que aportaron la escuela galileana, desde donde el barón observa su mundo invadido por caracoles en vez de por garibaldinos. Su estudio o biblioteca contiene todos los elementos propios del científico del XVIII y del XIX: hay un telescopio, un mapa de Cefalù, el retrato pintado por Antonello da Messina, el libro de Filippo Buonanni y un libro de Victor Hugo entre otros títulos.

La actividad de naturalista del barón se coloca en el tiempo de las revueltas liberales antiborbónicas y de las revueltas campesinas (1860) retomadas por los garibaldinos. Las contaminaciones históricas de Consolo están estratificadas a más niveles. Exactamente como el símbolo del caracol o espiral de acontecimientos que indicaba Cesare Segre en su lectura “La costruzione a chiocciola”. Segre explica perfectamente que es la metáfora del caracol en todo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*:

“Ci serve la metafora della chiocciola: “Subito 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 prigionera nelle chiocciolate.

Invece che dalla voce del mare, il romanzo-chiocciola risuona di tutte le voci della Sicilia, di immagini di Sicilia, di nomi legati degustati nelle loro risonanze; è una sintesi linguistica della Sicilia medievale e barocca, feudale e popolare, cittadina e contadina (...)

Questo manierismo (o barocchismo) è probabilmente inteso a far esplodere il linguaggio medio, spingendolo contemporaneamente

---

<sup>8</sup> CONSOLO, V. (2004: 49): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, «Oscar classici moderni 193», Milán: Mondadori [reedición de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Turín: Einaudi, 1976].

verso i livelli più alti e quelli più bassi dello spazio linguistico. Ciò non toglie che il fascino della pagina di Consolo stia proprio (o anche) nella sua ardua giunzione con i principi enunciati”<sup>9</sup>.

Consolo empezó a escribir *Il Sorriso* en 1969 cuando descubrió en el Museo Mandralisca de Cefalú el retrato del ignoto pintado y descubrió la personalidad del barón de Mandralisca, sus escritos sobre la fecundación de las palmeras, las aves migratorias, los caracoles sobre todo. La actividad de naturalista del barón se coloca en el tiempo de las revueltas liberales antiborbónicas y de las revueltas campesinas (1860). Vincenzo Consolo necesitó siete años para descifrar la sonrisa del ignoto y explicarla en 1976 año de publicación de su novela. Cuando empezó a escribirla habían transcurrido diez años desde que otro autor siciliano Lampedusa escribiera una novela sobre Sicilia. *Il Sorriso* se ha considerado como el antigattopardo o el gatopardo de izquierdas<sup>10</sup>. Para mí, el gatopardo que preside el salón de la casa de los Salina en la obra de Lampedusa, representa la inmovilidad del paso del tiempo frente al cambio que representaría el retrato de Antonello da Messina o el busto de barro cocido que transporta el marinero desconocido y donde tiene guardado el mantel bordado con el árbol de las cuatro naranjas. El mantel, al ponerlo del revés deja contemplar el mapa de Italia con los volcanes al fondo, la metáfora de la unificación italiana, la península garibaldina con forma de bota que todos observan en el estudio de Mandralisca en el segundo capítulo:

«Mi sembra un albero d'arance. Ma che significano le scritte?»  
chiese Annetta?  
«Dal senso in cui guardate è proprio un albero d'arance» rispose  
l'Interdonato divertito. «Ma se provate a rovesciarlo...»  
«Ma è l'Italia!» esclamò Annetta guardando la tovaglia nel senso  
contrapposto.

---

<sup>9</sup> SEGRE, C. (1995: 100): “La costruzione a chiocciola nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo”, en *Nuove Effemeridi*: Rassegna trimestrale di cultura [Anno VIII, 29], Palermo: Guida.

<sup>10</sup> Cf. MILANO, P. (1995: 82), en *Nuove Effemeridi*, cit.

«Sì, è l'Italia» confermò l'Interdonato. E le quattro arance diventano i vulcani del Regno delle Due Sicilie, il Vesuvio l'Etna Stromboli e Vulcano. Ed è da qui, vuole significar Catena, da queste bocche di fuoco da secoli compresso, e soprattutto dalla Sicilia che ne contiene tre in poco spazio, che sprizzerà la fiamma della rivoluzione che incendierà tutta l'Italia<sup>11</sup>.

A través de la ambigua sonrisa del retrato de Antonello, se revela al barón, al burgués, al escritor en definitiva, la naturaleza secreta de la revolución que une la justicia a la licencia, la tragedia a la alegría liberadora.

El ignoto marinero que sonríe ante el árbol de las cuatro naranjas en el estudio de Mandralisca tiene la respuesta para concluir. Y quizás la tenga el conocido marinero a quien presenté el *Retablo* en 1993.

---

<sup>11</sup> CONSOLO, V. (2004: 59): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit.



Sasà, Palamara, Frate Nunzio y otros secundarios activos  
(Consideraciones en torno a los personajes secundarios de  
*Il sorriso dell'ignoto marinaio*)

JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Creo que más de uno de los presentes pensará que hay que detenerse un momento a considerar si la denominación de esta obra como “novela” (*romanzo*) es la más adecuada. En mi opinión, y ya que Consolo no lo ha especificado en el libro (cosa que si la hubiera hecho nos aclararía mucho los conceptos) le cuadraría más la de crónica histórica. Es cierto, y ya se ha dicho, aludiendo a Manzoni, que cumple una vieja teoría acerca de la mezcla entre historia e invención pero, al estudiarla, tenemos la inequívoca percepción de la realidad histórica. Si a eso le añadimos el hecho de que la obra tiene muchas transcripciones literales de documentos escritos por distintos autores a lo largo de un tiempo relativamente corto, el efecto sobre el concepto que tenemos del autor y del género de la obra que nos ocupa, queda muy ampliado.

Son emocionantes muchas de sus páginas y narran lo que se dice que ocurrió con una objetividad y un realismo a veces escalofriante que nos recuerdan otras páginas de la literatura escrita por sicilianos, y tales podrían ser algunos de los relatos de Giovanni Verga como *Libertà*, perteneciente a las llamadas *Novelle rusticane*. Los hechos impresionaron a toda Italia y fueron transmitidos a la posteridad ya hace más de un siglo. Hoy nos sorprenden menos, pero no dejan de ser un testimonio fidedigno para aquellos que quieran creer a quienes los presenciaron o les fue narrado de primera mano por testigos o por protagonistas. Extraigamos algún ejemplo de Verga y comparémoslo con otro

de Consolo, que se acercó a ellos casi como parte interesada al tratarse de las vidas y las historias de sus propios antepasados.

Giovanni Verga escribió así en *Libertà*<sup>1</sup>, uno de los relatos más conocidos de sus *Novelle rusticane* para narrar la represión con la que se sofocó -con tropas que estaban bajo las órdenes del general Nino Bixio- la rebelión que se produjo, capitaneada por el *carbonaro* Calogero Gasparazzo, en el pueblo de Bronte en 1860 con la esperanza puesta en la revolución garibaldina:

Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: "Viva la libertà!".

Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei *galantuomini*, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano. Poi irruppe in una stradicciuola.

- A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! (...)

-A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! -A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! -A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! -A te guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarì al giorno!

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenici, i sassi, tutto rosso di sangue! -Ai *galantuomini*! Ai *cappelli*! Ammazza, ammazza! Addosso ai *cappelli*! (...) Anche il lupo allorchè capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia<sup>2</sup> (p. 332).

---

<sup>1</sup> VERGA, G. (1970): "Libertà", en Corrado Simioni (ed.), *Tutte le novelle* (I), «Oscar Mondadori», Milán: Mondadori, pp. 332-338.

<sup>2</sup> El séptimo arte también se interesó por este episodio histórico: en 1972, producida por Mario Gallo, rodada *in situ* y dirigida por Florestano Vancini, con guión entre otros de Leonardo Sciascia, se filmó con coproducción italo-yugoslava, una película sobre el tema del Risorgimento traicionado titulada *Bronte: Cronaca di un massacro (che i libri di storia non hanno raccontato)* cuyos actores principales fueron Ivo Garrani (Nicola Lombardo), Mariano Rigillo (Nino Bixio), Stojan Arandjelovic (Calogero Gasparazzo), Ilija Dzuvalakovki, Rudolf Kukic, Misdrag Loncar, Andjelko Stimac, Loris Bazzocchi, Slobadan Dimitrijevic y Zvonimir Jelacic. De esta película, rodada inicialmente para la televisión, se presentó en 2003 una versión restaurada y ampliada con dieciséis minutos más de metraje.

Leamos ahora unas líneas de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* de Consolo<sup>3</sup>, que hace referencia al pueblo de Alcàra li Fusi (pp. 109-10):

(...) con la scusa della festa, un drappello di voi percorrerà il paese al suono del tamburo e sventolando il tricolore.

(...) “Io dico: Il segnale sarà “Giustizia!” e non “Viva l’Italia!”, capiste? “Giustizia!” griderà Turi Malandro. Avverto: la cosa più ordinaria è il primo gesto, il primo scanna scanna pressati dalla rabbia. Cosa che pure ‘na femmina può fare. Dopo comincia il ballo vero. Perché dopo, il sangue, le grida, le lacrime, misericordia, promesse e implorazioni potranno invigliacchire i fegati più grossi. V’avverto: se uno, uno solo si lascia brancare da pena o da paura, tutta la rivoluzione la manda a farsi fottere. (...) Forza, picciotti, non c’è vergogna”.

Como se aprecia fácilmente, en ambas narraciones está presente la “garra” de dos buenos narradores sicilianos, que tiene en la memoria unos retazos de su propia Historia.

Al igual que me sucedió a mí, y para hacer este breve comentario sobre su lectura, quiero suponer que a todos los lectores de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* les habrá sorprendido la gran cantidad de personajes que desfilan por la novela, y eso sin fijarnos en los momentos de coralidad de la narración, llenos de personajes del pueblo, e incluso de la burguesía que están en escena (como diría un dramaturgo) aunque no abran la boca más que en casos excepcionales, como tampoco nos fijaremos en los personajes protagonistas, impresionantes en su trazado literario, como los de Mandralisca o Interdonato, descritos con la pluma más refinada de Consolo.

---

También se ha hecho alguna adaptación teatral del cuento *Libertà*, como es el caso de la llevada a cabo por Filippo Arriva que se representó, conservando el título del relato, dirigida por Armando Pugliese, en un Festival verghiano del año 1996 en el patio del Istituto Ardizzone Gioeni interpretada por un largo elenco de actores encabezados por Pietro Montandon, Jole Micalizzi, Nando Greco, Franco Sciacca, Turi Scalia, Attilio Fabiano, Mimmo Gennaro, Bruno Torrisi, Carmela Buffa Calleo, Franco Mirabella, Turi Giordano y Ersilia Savarino.

<sup>3</sup> CONSOLO, V. (1997): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, «Scrittori italiani», Milán: Mondadori. Las citas de esta novela, cuyas páginas de procedencia van entre paréntesis detrás de cada una de ellas, son todas de esta edición.

Muchos hay, creo, de carácter secundario, pero tratados de forma diferente y ejerciendo una función distinta, como puede ser la de hacer notar la ironía del autor. Pues ¿qué es, si no irónica (y ligeramente despectiva, como lo es generalmente la ironía) la definición que del retrato del marino desconocido hace Sasà, es decir Rosario Guercio, el criado cefalutano de Mandralisca? Lo describe como “un pezzo di sportello, di stipo comprato a Lipari dallo speziale, pittato, dice lui, da uno che si chiama ‘Ntonello, di Messina” (p. 23).

Ironía que no es ajena al estilo de Consolo cuando al hablar de Carmine Papa (un iletrado rapsoda cuya actuación más solicitada era la romanza del rey normando Ruggero, el que construyó la catedral de Cefalù como exvoto por haber sobrevivido a un naufragio) dice de él que declamaba “come una pianola della Barberia. Tenendo le poesie tutte a mente, gli dicevano il titolo e lui partiva senza incepparsi o sgarrare un’acca” (p. 24). O cuando pregunta retóricamente (p. 26) si a este personaje lo protegían por su apellido aparentemente vaticano: Papa, cuando, en realidad, lo que tenía eran dos mecenas como el barón Maria y el cavalier Culotta. Y ese apellido no es el de un único personaje, pues lo llevan al menos otros dos de los personajes secundarios de esta obra: Mastro Ciccio Papa (uscieri comunale al Piano Abate) y Giuseppe Sirna Papa (de Alcàra li Fusi), más conocido como barone Manca Peppe Sirna. Por cierto, que también es el apellido de un personaje bien conocido de Verga: Don Licciu Papa, el protagonista del cuento homónimo, aquel que, autoritario, llevaba “la tracolla dello sciabolotto attraverso la pancia” (p. 257)<sup>4</sup>, como también llevaba su gorra con galones, y a quien le gustaba gritar encorcorando a los vecinos “Fermo alla Giustizia! Fermo alla Giustizia!” (p. 259).

Por no hablar de ese cuadro de la Última Cena que ven los visitantes del museo Mandralisca “dove le figure erano così tonde e grosse, così sazie, che sembrava quella sì un’ultima cena, ma il

---

<sup>4</sup> VERGA, G. (1970): “Don Licciu Papa”, en Corrado Simioni (ed.)..., cit., pp. 256-262.

cui inizio non si conosceva, con portate continue di maccheroni al sugo” (p. 28).

O aquellos otros cuadros (p. 29) en los que “fauni impudichi e sporcaccioni (...) abbrancavano per la vita, per le reni ninfe sgambettanti per portarsele, poverette, chissà dove”.

¿Y su forma tan escasamente heráldica pero tan visual de describir un león rampante: “un leone incoronato ritto su due zampe e con l’altre due che grattava l’aria” (p. 91), el que campea en el escudo nobiliario de la ilustre familia de don Galvano Maniforti, viejo amigo a cuyo encuentro navega el barón Mandralisca en uno de los vapores de la flota Florio (“una barcaccia che cammina a fuoco” dice elemental e irónicamente don Galvano [p. 89]) ya que fue su antiguo condiscípulo en el internado del Regio Convitto Carolino di Palermo?

Y esa frase irónica, absolutamente conceptual, que pronuncia Mandralisca ante Interdonato (p. 118) para definir la Historia llamándola “una scrittura continua di privilegiati”.

Y aquella otra reflexión en la que parece advertir al lector, manifestándole su respeto personal, que las apariencias engañan incluso cuando la Historia es testigo de sí misma (p. 42): “alle volte il tempo vero e il tempo del racconto sono in disaccordo”, dejando una vez más constancia de que la verdadera literatura es, manzonianamente, una mezcla de Historia y de invención.

En cuanto a los personajes secundarios, Consolo se prodiga en hacerlos comparecer en sus páginas, si bien de distintas maneras y en diferentes funciones. Unos son prácticamente sólo citados mientras que otros intervienen en el desarrollo de la narración, bien por sí mismos y por haber participado en los cuarenta días de anarquía, bien por acompañar a personajes de mayor enjundia narrativa, o sea, por haber pertenecido, una de dos, a la Historia o a la invención.

¿Cómo no citar a Catena Carnevale, la que dañó en un arranque de enajenación siroqueña el cuadro del marino, hija del farmacéutico, muy mujer de su casa que sabe coser y bordar y que, como se nos informa más adelante (p. 50), está prometida

con Interdonato, a pesar de no haberle visto más que cinco veces en su vida, a la manera, casi, de una moderna Beatrice? Es decir, que en la narración permanece prácticamente en la sombra aunque se ha prometido con uno de los revolucionarios más enervados y probablemente el más arribista, ya que aprovecha la disidencia para, con riesgo, llegar a ocupar un alto cargo de la Administración: Procuratore Generale della Gran Corte di Messina, y eso después de haber dimitido del cargo de Ministro del Interior del Gobierno Dictatorial. No es de extrañar, pues, que Catena esté algo desquiciada, ella tan poca cosa y su prometido con una carrera política tan brillante que hasta tiene que adoptar a veces personalidades ficticias para escabullirse de la algazara revolucionaria; véase si no su viaje travestido como mercader bajo el nombre de Gaetano Profilio de Lipari para llevarle a Mandralisca la cabeza de terracota de Kore (p. 41).

Otros corrieron peores suertes, como Salvatore Spinuzza, primero liberado de la cárcel, después nombrado cabecilla de la revolución y finalmente fusilado a la edad de veinticinco años, tras haber llegado al heroísmo, evitado por todos debido a su peligrosidad excepto por Mandralisca, los dos hermanos Botta, Nicola e Carlo, Guarnera, Maggio y sus propios parientes: Agnello y el barón Bordonaro, e incluso su propia enamorada, Giovanna Oddo, que tenía cerca a su madre donna Salvina y a las hermanas Elisabetta y Giuseppina Botta y que vio morir bajo las balas de los soldados a su enamorado diciendo “Offro all’Italia la mia vita” (p. 122), ya que no quiso ofrecérsela a Dios como le propuso el cura que asistió al fusilamiento.

También andaba por allí el duque de Alberì, conservador pertinaz, hablando con arrobos de la tumba que se acababa de construir con los más coloristas y preciados mármoles y jugando con el conde de Baucína a los dobles sentidos del término salma teñidos de ironía. Y las circunspectas señoritas Miccichè, Barranco, Pernice y la más caprichosa señorita Coco, por no nombrar a la baronesa Mandralisca, Maria Francesca, y a su sobrina Annetta

Parisi e Pereira, a quien le gustaba acompañar al piano para que hiciera sus gorgoritos.

Todas las clases sociales mezcladas en la narración como en la cruel realidad: Bartolo Cincotta, hijo del doctor y después seminarista, el notario don Giuseppe Bàrtolo, alcalde de Alcàra, su hijo el profesor Ignacio, degollado brutalmente “scannai (...) cazo e coglioni in bocca”<sup>5</sup> por vengativas y delincuenciales cuestiones de violencia sexual, y su nieto Salvatorino, adecuadamente igualados por la Historia a proletarios como los herreros Sguro y Balandro y armeros como Caco Scippateste Carcagnintra, Casta, Mita, Inferno, Misterio o Milinciana, que ayudaban en el aprovisionamiento de armas y municiones.

Y personajes como frate Nunzio, asquerosamente realista y realmente asqueroso, loco (“solità e privazioni gli hanno fottuto la ragione” asevera el notario Bàrtolo) o, como lo define Mandralisca más adelante, al narrar aquellos hechos, “insano frate liconario” al que vemos cometer un revulsivo y surrealista acto necrofilico mezclado con una fantasía milagrera (la víctima resucita y, consumada su violación, vuelve a morir) para refugiarse al final en un templo católico en el momento culminante de la celebración de una Eucaristía trazando una crónica, no acompañada por documentos en esta ocasión, de una situación revolucionaria que sobrepasa la tónica general de la narración y que incluso llega a, tal como están las cosas, no haber oído hablar nunca de Garibaldi.

Encontramos también (en Abate) a Turi Harra, al empleado municipal Ciccio Papa, a Cola Zaìti, criado, y al sacristán Tano Manzo. Y en Sant’Agata di Militello al príncipe don Galvano y a su desmanotado hijo Raimondo, de la familia de los Granza Maniforti, que esperan a que Mandralisca desembarque del vapor que le ha llevado a aquellas tierras, y que no entienden que haya ido a la búsqueda de caracoles catalogables y no de caza (“quaglie, fagianelle o conigli”), y que aprovechan en cuanto pueden

---

<sup>5</sup> CONSOLO, V. (1997): 150 [inscripción IV].

para llevar adelante un discurso reaccionario sobre ladrones ocasionales y bandoleros, momentos de anarquía sin leyes, condenas ni penas capaces de detener a la chusma revolucionaria que, sin embargo, sí que las sufren, encadenados, cuando son capturados por alterar el orden monárquico establecido y son sentenciados por personajes leales a la monarquía como el comisario Condò (pp. 96-7).

En Alcàra li Fusi, donde sí hay fermento revolucionario, se encuentra el barón Manca Peppe Sirna de la familia de los Papa, y sus compañeros de trabajo y de francachelas Nino Carcagnintra, Cola Vinci, Michele Patroniti, Santo Misterio, Cola Quagliata, Turi Tanticchia y Peppe Tramontana, como otros partidarios de la revolución que quieren imponer la bandera tricolor y que aparecen jinetes no de briosos corceles sino de modestos aunque ágiles jumentos, como son Ignacio Cozzo, tan orgulloso y despectivo como convencido y decidido, Nicolò Vincenzo Lanza y Turi Malandro Fragapane, jefe de los braceros, hombres todos ellos que acarician las ideas, como los alcareses a los que se dirige Cozzo, de que Garibaldi ha llegado a Alcamo, muy cerca de Palermo, de que el vil Borbón está a punto de ser expulsado de Sicilia y de que están de su parte, flanqueando a Garibaldi, nada menos que Dios, San Nicolás y Víctor Manuel.

Su rabia, contenida durante décadas de soportar la represión, les dará la audacia y el coraje suficientes para triunfar, aunque sea a costa de degollar a quien quiera que se ponga por delante y aunque se vaya a la lucha sin la bendición de un cura, pues la mayoría de ellos, como el arcipreste Adorno, el padre Morelli de San Pantaleo y el padre Artale de San Michele son conservadores, y, por tanto, amigos y socios de los usurpadores. Lo que no es el caso del padre Saccone del Rosario, humilde, amigo de los pobres y, por tanto, liberal, razón por la que está dispuesto a bendecirles si juran sobre el Evangelio, cosa que están dispuestos a hacer, por miedo, por superchería y también -según don Ignacio Cozzo- por imitar el ejemplo histórico de quienes a lo largo de la Historia han llevado a cabo “imprese coraggiose”, como los



asesinos de Julio César, los Cruzados, los Paladines de Francia y tantos otros protagonistas de la Historia.

Pero no todos los revoltosos actuaron con la debida nobleza, y muchos de ellos, rebeldes, los que lo hicieron por venganza durante los cuarenta días de anarquía, causando devastaciones, saqueos y muertes, fueron a su vez detenidos y hechos encarcelar por personajes como el coronel Giovanni Interdonato, primo del Ministro, que hace una fugaz aparición mientras recorre Sicilia en vísperas ya de la victoria democrática. De algunos de los rebeldes asesinos queda constancia en los grafiti de los muros curvos de la cárcel del castillo de Sant'Agata di Militello, a pesar de que en gran parte fueron amnistiados por haber cometido sus delitos "durante la insurrección y con motivo de la insurrección", porque, como dice la sentencia, en vez de dar motivo a acciones penales, sus delitos les convertían en beneméritos de la madre Italia.



*Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Vicissitudini di un progetto.

NICOLÒ MESSINA  
UNIVERSITAT DE GIRONA

Quando la collega Irene Romera mi ha proposto di rinunciare l'intervento conclusivo di queste giornate dedicate ai Trent'anni del *Sorriso*, ho cercato in tutti i modi di dissuaderla e d'indurla a pensare ad altri ben piú degni, ma è chiaro che a nulla sono valsi gli sforzi. Eccomi, dunque, a schermirmi con un uso laico del liturgico *ouk axiós eimi / non sum dignus* - come in un'occasione fece un mio maestro universitario che voglio qui ricordare, il prof. Giusto Monaco, insigne classicista e specialista di teatro antico- e a dire in pubblico, in modo forse politicamente scorretto, quel che alla fine risolsi di scrivere all'organizzatrice di questo convegno: «Soy tauro, ya sabes, y el símil taurino, comprenderás, no me encandila. De todas maneras, ¡confío cortar al menos una oreja!».

Detto questo e officiato il rito dei ringraziamenti, estesi anche all'attento uditorio, *vayamos al grano*, andiamo dritti al dunque.

Tutti -è ovvio- abbiamo letto e riletto la *Nota dell'autore vent'anni dopo* e ci abbiamo anche meditato su<sup>1</sup>. Non sembra una postfazione esclusivamente dettata dalle circostanze del ventennale del *Sorriso*. Tant'è che la ritroviamo tale e quale anche nella ristampa del marzo del 2004, quando il *Sorriso* entra di diritto nella collana mondadoriana «Classici moderni» in compagnia di nomi, quali: Joyce, Kafka, Pirandello, Freud, Fromm,

---

<sup>1</sup> CONSOLO, V. (1997: 173-183): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano: Mondadori («Scrittori italiani»). Per la sua maggiore accessibilità, si rimanda anche alla ristampa con prefazione bio-bibliografica: CONSOLO, V. (2004: 167-175): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano: Mondadori («Oscar classici moderni, 193»). D'ora in avanti, per semplificare, sia nel testo che nelle note rimanenti, quando si rinvia a brani del narrato, si ricorrerà alla sola indicazione dell'anno della *princeps*, 1976, e della *recentior*, 2004.

Hemingway, Montale, Gandhi, García Márquez, Woolf, Sartre e tanti altri.

Proprio in forza di ciò e di altre considerazioni, nell'edizione critico-genetica che ho apprestato<sup>2</sup> il testo di riferimento è appunto quello del 1997, di cui *in solido* la *Nota* fa parte, perché in questa unità leggo l'ultimo *ne varietur* dell'Autore. Consolo, invero, poteva rifiutarsi di scriverla e poteva non aggiungerla. Sappiamo bene - quanti qui gli stiamo attorno per questa festa del *Sorriso*- di che cosa sia capace sotto la sua apparenza di «piccolino», quale lui stesso ama definirsi. Come ha dimostrato più volte, un vero David in grado di difendere da qualunque *maquillage* editoriale già il libro del suo debutto nella Repubblica delle lettere, e in grado di assumere posizioni coraggiose di sfida politico-etica in diversi momenti della sua vita di cittadino (parola poco radicata in Italia), di lavoratore (parola da tempo caduta in disuso), di intellettuale. Sì, il ricordo va a *La ferita dell'aprile*, alla fine accettato da Niccolò Gallo e Vittorio Sereni nella lezione voluta da un Consolo allora non conosciuto<sup>3</sup>. E si allude anche alla caustica definizione -in tempi non sospetti o, quanto meno, meno sospetti- della RAI come «fabbrica di armi», pronte a sparare -c'è da credere- contro gli ignari teleudenti, cioè già allora -anni Sessanta-Settanta- istituzione atta a manipolare le coscienze come la recente storia italiana di concentrazioni massmediatiche ha purtroppo dimostrato. Non si possono, infine, sottacere le denunce

---

<sup>2</sup> MESSINA, N. (2006c): *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo. 'Il sorriso dell'ignoto marinaio'*, Diss., Madrid: Universidad Complutense, pp. 680. Trattasi di tesi di dottorato di ricerca (*European Label*), diretta dal prof. Manuel Gil Esteve, già depositata e in attesa di essere discussa.

<sup>3</sup> *La princeps* è pressoché introvabile. Eccone i riferimenti particolareggiati: Milano: Mondadori («Il Tornasole»), 1963, pp. 160. Dopo il successo del *Sorriso* per i tipi di Einaudi, il libro fu riproposto dallo stesso editore: Torino: Einaudi («Nuovi Coralli, 181»), 1977; ed è tornato all'editore di partenza una decina di anni dopo: Milano: Mondadori («Oscar Oro, 23»), 1989. Dell'opera si attende l'uscita della versione spagnola a cura di Miguel Ángel Cuevas, il quale ha dedicato uno studio puntuale alle diverse lezioni del libro, partendo dalla lettura ravvicinata, dall'interpretazione e dai non semplici problemi di mediazione linguistica implicati dalla complessità del testo: CUEVAS, M. Á. (2006): «Le tre edizioni de *La ferita dell'aprile*: le varianti», in ADAMO, G. ed. (2006: 49-69): *La parola scritta e pronunciata*. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo, pref. G. FERRONI, San Cesario di Lecce: Manni («Studi, 99»).

e gli ostracismi conseguenti di questi ultimi anni di controversa gestione politica dell'Italia.

Ora, se Consolo nel 1996 non fosse riuscito -ipotesi da escludere- a resistere alle pressioni commemorative del ventennale del *Sorriso*, accedendo così a scrivere la *Nota* uscita l'anno dopo, certo avrebbe potuto estrapolarla nella ristampa dell'opera del 2004. Sta di fatto che anche in questa fase della vita editoriale del *Sorriso*, la *Nota* suggella il libro. Un buon motivo per individuarci l'espressione di una volontà da rispettare e salvaguardare.

Comunque sia, di questo testo conviene tener conto e conviene anche leggere qualche passo perché assai funzionale all'argomento prescelto per questa relazione.

La storia del *Sorriso*, del progetto *Sorriso* comincia, in effetti, all'indomani dell'uscita della *Ferita*, nel cui *colophon* la data del "finito di stampare" è fissata esattamente al settembre del 1963. Una volta pubblicata la *Ferita*, in quello scorcio del 1963 si apre una nuova fase nella storia personale e della creatività di Consolo.

È un momento descritto molto efficacemente e con somma sincerità nella *Nota* del ventennale che, nel dattiloscritto rimasto, Consolo -com'è suo uso- firma e data: «Milano, 14 novembre 1996»<sup>4</sup>.

Leggiamo:

Secondo romanzo [...] *Il sorriso*, che è come sa ogni scrittore, più rischioso forse del primo, poiché consumate esperienza, urgenza, innocenza, libertà, dovrebbe segnare il superamento d'una esposta adolescenza, impostare la voce, confermare la fisionomia dell'autore, determinarne il futuro<sup>5</sup>.

Insomma, di nuovo il vuoto da colmare o travalicare davanti al sé dello scrittore. Ma, soprattutto, la consapevolezza di tutto il peso della responsabilità di *confermare* una *fisionomia*, la sensazione di giocarsi un *futuro*. In una parola, la grande sfida, grande per ogni scrittore, di dare alla luce una seconda opera.

---

<sup>4</sup> È il denominato Ds 5, per la cui descrizione cfr. MESSINA, N. (2006c: 56).

<sup>5</sup> CONSOLO, V. (1997: 175; 2004: 167).

Ai fini del nostro discorso, un dato da sottolineare, importante e incontrovertibile, è lo iato temporale tra primo e secondo libro, ed anche questo viene nella *Nota* riconosciuto apertamente nella sua non esiguità:

Secondo romanzo, *Il sorriso*, che ebbe allora [...] parvenza e accoglienza di primo [...], perché del primo non si aveva cognizione o memoria. L'una e l'altra giustificate, ché troppi anni (tredici) separavano il primo dal secondo<sup>6</sup>.

Nessun timore. A questo punto non riproporrò l'intervento presentato alle splendide giornate sivigliane dell'ottobre 2004 organizzate dal prof. Miguel Ángel Cuevas per i *70+1 anni* di Consolo, base dell'articolo uscito nel numero monografico di *Quaderns d'Italìa*, la rivista edita -in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona- dalle due Università di Barcellona e dall'Università di Girona che mi ospita e qui mi onoro di rappresentare<sup>7</sup>. D'altra parte, da allora -sempre "tartufando" gadianamente tra le carte di Consolo- altri elementi sono emersi e si sono aggiunti.

In effetti, che cosa mi ripropongo in questa sede, sulla scorta dei dati che ho via via accumulato e che, finora riservati e in mio possesso, spero possano essere al più presto anche di dominio pubblico? Visto che essi delineano la storia del *Sorriso* e, per così dire, costituiscono i punti fermi del flusso testuale del *Sorriso*, o meglio gli agganci del cavo ad alta tensione creativa del *Sorriso*, nient'altro che un ulteriore tentativo di vedere *come e qualmente* -direbbe il Mandralisca- sorge e si dispiega, va prendendo *forma* e si realizza il progetto di questo secondo libro consoliano.

Ricordiamoli allora in estrema sintesi, questi dati, e contiamo e disponiamo i pezzi sulla scacchiera ecdotica del *Sorriso*. In primo luogo, le prove "emerse", le edizioni a stampa, e prima tra tutte la *princeps* einaudiana del 1976, finita di stampare il 15

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> MESSINA, N. (2005): «Per una storia di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo», in ALBERTOCCHI, G. & MESSINA, N. edd. (2005: 113-126), *Leggere Vincenzo Consolo/ Llegir Vincenzo Consolo*.

maggio, e della quale si fecero due ristampe “autentiche” datate al 10 luglio (2<sup>a</sup> ed.) e al 18 settembre (3<sup>a</sup> ed.) dello stesso anno<sup>8</sup>. La *princeps* era stata preceduta da due apparizioni parziali. Nel 1969 la prestigiosa *Nuovi Argomenti* aveva pubblicato l'*Ursorriso*, il racconto che avrebbe dato il titolo al libro e di questo tramanda in buona sostanza solo il testo del futuro Cap. I, senza Antefatto né Appendici<sup>9</sup>. Poi, nell'autunno del 1975, era uscita la squisita edizione numerata della libreria antiquaria Gaetano Manusè, adorna di un'incisione firmata di Renato Guttuso e latrice del Cap. I, completo di Antefatto e Appendici, e del Cap. II senza le due Appendici future<sup>10</sup>.

Alla *princeps* fanno seguito altre edizioni, tra le quali spiccano quella del marzo 1987, che si avvale di un'introduzione di Cesare Segre<sup>11</sup>, e quella scolastica del dicembre 1995, curata da Giovanni Tesio<sup>12</sup>. Tuttavia, dal punto di vista della storia del testo sono sopra tutti rilevanti i due libri citati in apertura: l'edizione del febbraio 1997, con il sottotitolo di *Romanzo* e la postfazione più volte citata, e la ristampa del marzo 2004, con il sottotitolo cassato, e una nota introduttiva biobibliografica non firmata.

\* \* \*

Come dicevo all'inizio, il punto di partenza della mia edizione critico-genetica, in questo viaggio a ritroso da ecdotica -se vogliamo sdrammatizzare almeno un po'- “a passo di gambero”, è proprio l'edizione del ventennale. A ragion veduta, credo, e sin d'ora metto le mani avanti e chiedo preventivamente scusa dell'arida china che dovrà imprendere fra poco il mio discorso arrabattan-

---

<sup>8</sup> CONSOLO, V. (1976): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino: Einaudi.

<sup>9</sup> CONSOLO, V. (1969): «Il sorriso dell'ignoto marinaio», *Nuovi Argomenti*, Nuova Serie, 15 [luglio-settembre].

<sup>10</sup> CONSOLO, V. (1975): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano: Gaetano Manusè.

<sup>11</sup> CONSOLO, V. (1987): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, intr. C. SEGRE, Milano: Mondadori («Oscar oro, 9»).

<sup>12</sup> CONSOLO, V. (1995): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, ed. a cura di G. TESIO, intr. C. SEGRE, Milano: Elemond Scuola («Letteratura del Novecento»).

dosi tra una pedanteria e l'altra. Spero soltanto di non restare da solo in queste perlustrazioni da detective testuale.

In primo luogo, si consideri l'importanza conferita a certi elementi paratestuali: le determinazioni di tempo e di luogo, cominciando soprattutto dalla prima, quella del Cap. I. L'edizione 1997 (p. 12) conferma l'interpolazione che rispetto alla *princeps* è stata operata subito dopo l'Antefatto<sup>13</sup>:

12 settembre 1852<sup>14</sup>.

Festa del Santissimo Nome<sup>15</sup> di Maria<sup>16</sup>.

L'indicazione era assente nelle edizioni parziali del 1969 e del 1975, anche se nelle Bozze di quest'ultima l'Autore aveva in realtà aggiunto di suo pugno, a inchiostro blu, un «Tindari, 12 settembre 1852». È incontrovertibile, tuttavia, che la *princeps* e le due successive ristampe siano prive di datazione, ma è pur vero che una ne appare già nell'edizione Oscar Oro del 1987 (p. 3), con un'unica variazione<sup>17</sup>, e poi in quella scolastica del 1995 (p. 6). La datazione viene desunta verosimilmente dallo schema autografo dell'opera tradito all'esterno della Cartelletta (copertina 1) che racchiude il denominato Ds 3, anche se poi essa non è ripresa nel fascicolo custodito all'interno (p. 3, nella numerazione dattiloscritta di Consolo stesso):

---

<sup>13</sup> Nella citazione ricorro all'apparato di MESSINA, N. (2006c: 153).

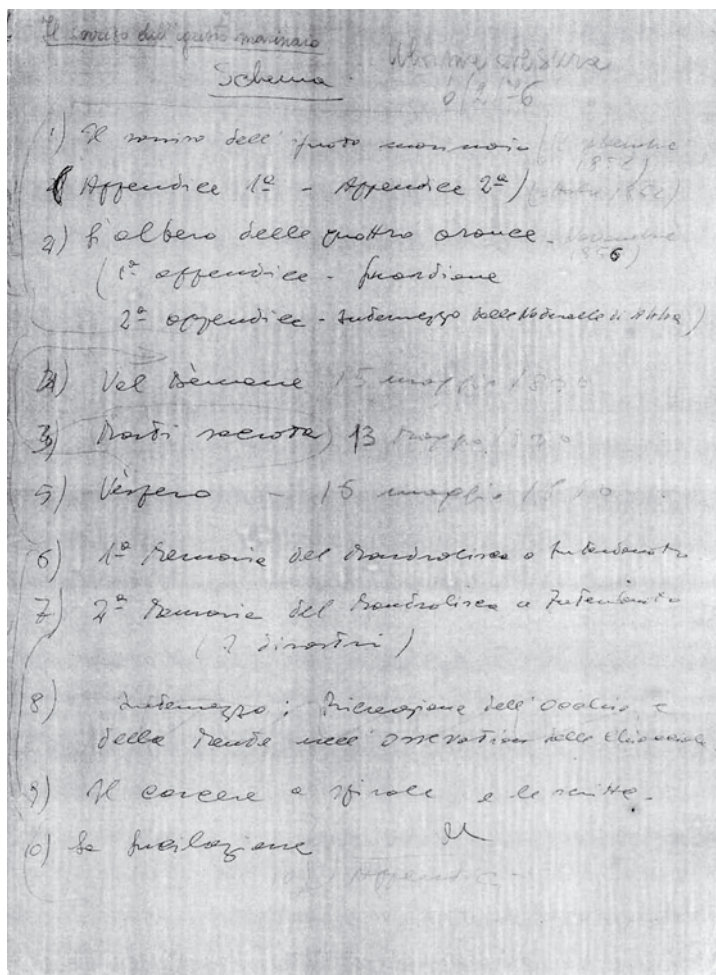
<sup>14</sup> 12 settembre 1852 *desid.* 1976, Dss 4,3, 1975a, Dss 2,1', 1969 **Tindari, 12 settembre 1852 b.b. 1975Bz**

<sup>15</sup> nome 1987

<sup>16</sup> Festa [...] Maria *desid.* 1976, Dss 4,3, 1975a, Dss 2,1', 1969

<sup>17</sup> Per l'esattezza: Nome di Maria 1997 : nome di Maria 1987.





In questo schema, come si intravede, accanto al titolo autografo a inchiostro blu, la stessa mano dell'Autore aggiunge a matita «(12 settembre/ 1852)».

Di date sono peraltro corredati *in limine* tutti i capitoli tranne il Cap. II, *L'albero delle quattro arance* (ma lo schema riportato sopra, com'è evidente, tramanda: «Novembre 1856»), e i capitoli finali VIII, *Il carcere*, e IX, *Le scritte. Et pour cause*, si direbbe, perché per il loro carattere descrittivo e documentario non im-

plicano di fatto alcun avanzamento del tempo narrativo interno che è già stato precedentemente “datato” nel Cap. VI, *Lettera di Enrico Pirajno all'avvocato Giovanni Interdonato*: «Cefalù li 9 ottobre 1860», e nel Cap. VII, *Memoria*: «Cefalù li 15 ottobre 1860», capitoli nei quali si narrano -cito letteralmente- gli «atroci fatti succedutisi in Alcàra Li Fusi sopra i Nèbrodi, in Val Dènone, il dí 17 maggio e seguenti or ora scorsi» [1976: 95-96; 2004: 112]. D'altronde, appena prima, il Cap. V, *Il Vespero*, aveva narrato la vigilia dello sperato «Grande Mutamento»: «In Alcàra Li Fusi li 16 maggio 1860» [1976: 85; 2004: 99] e si apriva con il correlativo oggettivo della sopraffazione e dello sfruttamento subiti dalle classi subalterne, ossia con un Peppe Sirna spossato dalla fatica e subito dopo presentato con dati estratti dal suo certificato di morte per fucilazione e un'allusione alla Scritta X da lui firmata: «Giuseppe Sirna Papa, nato ad Alcàra, di anni ventisei, bracciale, figlio di Giuseppe, marito a Serafina...» [1976: 85; 2004: 99]<sup>18</sup>.

In secondo luogo, l'edizione 1997 si candida a testo di riferimento per l'eliminazione di alcuni refusi. In particolare, viene emendato il refuso che sembra frutto di una sorta di giallo o mistero testuale. Si tratta del primo dei due *exerga* che già nell'edizione Manusè (1975) fungevano da anticamera della *Parte prima*, cioè l'attuale capitolo eponimo, e da allora preludono sempre all'intera opera. Nell'edizione 1997 si legge<sup>19</sup>:

Hor, lassando di Etruria el bel paese,  
Antonel de Cicilia, huom tanto chiaro...<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Cfr., rispettivamente, Cap. IX, Appendice II (corsivo mio): «nel giorno venti del mese di agosto anno corrente alle ore undici è morto nel piano di S. Antonio Abbate, con la pena di fucilazione, Giuseppe Papa Sirna di anni ventisei nato in Alcàra di professione Bracciale domiciliato in Alcàra figlio di Giuseppe di professione Bracciale domiciliato come sopra e di sí ignora la madre domiciliata» [1976: 140; 2004: 162]; e Cap. IX, Scritta X: «SOLO MI PARE FORTE LASCIARE SERAFINA» [1976: 130; 2004: 150].

<sup>19</sup> Ricorro ancora all'apparato di MESSINA, N. (2006c: 147).

<sup>20</sup> Antonel di Sicilia, uom così chiaro... 1995, 1987, 1976, Dss 4, 3, Ds 1', c.vo 1975, inch. r. Ds 2, 1969 || Antonel di Sicilia, uom[ø] così chiaro... c.vo et mg dx b.b. corr. uom 1975Bz

GIOVANNI<sup>21</sup> SANTI<sup>22</sup>, *Cronica rimata*<sup>23</sup>

Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza [...] I ritratti di Antonello "somigliano"; sono l'idea stessa, l'arché, della somiglianza [...] A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca?<sup>24</sup>

LEONARDO<sup>25</sup> SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze*<sup>26</sup>

Il primo esergo, fissato nella lezione: «Antonel di Sicilia, uom così chiaro...», era tuttavia già presente, ma in solitario, nell'edizione parziale 1969, e in prima istanza, come vedremo piú avanti, nell'autografo piú alto Ms 1, quale citazione da: «G. Santi: Cronica rimata». L'edizione Manusè scioglie però l'abbreviazione «G.» in «GISMONDO», e la consegna in questa lezione alle successive edizioni 1976, 1987, 1995. Parrebbe il risultato di un'ovvia confusione che a distanza di tempo sorprese e tuttora sorprende l'Autore per sua diretta ammissione.

Giovanni Santi (ca. 1435-1494), cui va ed è poi da parte dello stesso Consolo restituita la *laudatio* di Antonello, è il pittore e versificatore padre del ben piú noto Raffaello (appunto, Sanzio). La *Cronica rimata* sarebbe il poema in terza rima: *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino* conservato nel Cod. Vat. Ottob. lat. 1305. Di Gismondo Santi, invece, si è per ora in grado di dire soltanto che è inserito in un florilegio di *Rime di autori pistoiesi in morte di Pietro Montemagni e Bartolomeo Rospigliosi*, trådito dal Ms Fondo Forteguerriano, B 103 1602, un personaggio anche lui del Quattrocento, ma piú tardo<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup> GISMONDO 1995, 1987, 1976, Dss 4, 3, 1975, Dss 2, 1' GISMONDO mg dx b.b. corr. G 1975Bz G. 1969

<sup>22</sup> Sant[o]i Ds1'

<sup>23</sup> *In ricordo del cavaliere/ Lucio Piccolo di Calanovella/ autore dei Canti barocchi add. 1969, om. cett. edd.*

<sup>24</sup> *c.vo 1975, inch. r. Ds 2, om. Ds 1' et 1969 ubi* In ricordo del cavaliere/ Lucio Piccolo di Calanovella/ autore dei Canti barocchi *legitur*

<sup>25</sup> LEANDRO mg dx b.b. corr. LEONARDO 1975Bz

<sup>26</sup> Cfr. SCIASCIA, L. (1967): «L'ordine delle somiglianze», in MANDEL, G. (1967: 5-7): *L'opera completa di Antonello da Messina*, Milano: Rizzoli («Classici dell'Arte Rizzoli»); *postea*, in SCIASCIA, L. (1983: 23-29): *Cruciverba*, Torino: Einaudi («Gli struzzi, 281»); *nunc*, in ID. (1989: 987-993): *Opere 1971-1983*, ed. C. AMBROISE, Milano: Bompiani.

<sup>27</sup> Risulta tra i personaggi di un romanzo storico di largo consumo di un tale, e per altri

Tornando ora all'esergo, come spiegare e a chi è da addebitare la *difficilior* Gismondo? La lezione potrebbe forse essere frutto di una svista del revisore editoriale (o dell'Autore stesso), verosimilmente nel tentativo di sciogliere le abbreviazioni al fine di uniformare i criteri di resa dei due *exerga*. Il secondo esergo è infatti sciasciano, quindi facilmente attribuibile -partendo da un'abbreviazione «L.»- a un L.[leonardo]. Le Bozze di stampa dell'edizione 1975 Manusè, tuttavia, suggeriscono in prima istanza un improbabile «LEANDRO» (*sic!*), che una seconda mano (Caterina Pilenga Consolo *scripsit, ut videtur*) ha subito corretto a inchiostro blu in LEONARDO. Il primo esergo, allora, per fare il paio, evoca con G.[ismondo] -abbreviazione sciolta infelicemente- il personaggio sbagliato<sup>28</sup>.

Nella mondadoriana del ventennale, l'Autore non si limita a correggere l'attribuzione, ma sostituisce tutto l'esergo estendendo la citazione e proponendone una lezione diversa. L'iniziale: «Antonel di Sicilia, uom così chiaro...», diventa l'umanisticheggiante: «Hor, lassando di Etruria el bel paese,/ Antonel de Cicilia, huom tanto chiaro...» (non occorre sottolineare la grafia etimologica di *Hor* e *huom*). Insomma, la citazione che in prima battuta era stata forse attinta da fonte indiretta<sup>29</sup>, diventa diretta, perché controllata direttamente sul testo del padre di Raffaello. *Nihil sub sole novi*. Per porre un solo esempio, tanti secoli fa l'*Hispalensis* per antonomasia, il grande Isidoro di Siviglia, aveva ampiamente esercitato l'arte del citare da fonti secondarie<sup>30</sup>.

---

versi ignoto, Raphael SABATINI, *Love-at-Arms* (Hidden Knowledge, 2002; ma leggibile anche in internet), con sullo sfondo le cronache di Urbino al tempo di Guidobaldo da Montefeltro (1472-1508), figlio del Federico (1422-1482) protagonista della *Cronica rimata*.

<sup>28</sup> L'Autore è chiamato in causa dai due dss vetustiori. *Gismondo Sant[oj]* tramanda Ds 1<sup>1</sup> che è latore di un importante tassello della genesi dell'opera, *Carte per gioco*. Da parte sua, anche Ds 2, base dell'edizione Manusè e tornato all'Autore con varie annotazioni del revisore editoriale, consegna la lezione *Gismondo*. Unanimità su *Gismondo* si allineano peraltro Ds 3 e Ds 4, stadi preparatori dell'*editio princeps*.

<sup>29</sup> È di fatto la seconda delle testimonianze che costituiscono il florilegio annesso alla scheda «Itinerario di un'avventura critica», dovuta al curatore del volume, di cui si conservano due copie nel Fondo personale Consolo a Milano. Cfr. MANDEL, G. ed. (1967: 8).

<sup>30</sup> Per tutti cfr. FONTAINE, J. (1959: 748 e n. 2): *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris: Études Augustiniennes: «la vraisemblance d'une parenté

Anche questa *emendatio*, così ponzata dall'Autore, sembra allora espressione chiara di una precisa intenzione da rispettare. Infatti, non solo si dà finalmente a Giovanni quel che è di Giovanni, ma ci viene fornito anche un bell'esempio di c.d. *variante d'autore*, in quanto Consolo risana il guasto testuale con un consapevole intervento di "autoedizione". In una parola, *ad abundantiam*, la variazione attesta la presa di coscienza dell'*error* di trasmissione da parte dello scrittore e la sua decisa volontà di emendarlo.

Fino a nuovo ordine, pertanto, per i motivi addotti, ritengo che il *ne varietur* del *Sorriso* si sia spostato a tutti gli effetti dal 1976 al 1997.

\* \* \*

Del sommerso del *Sorriso* abbiamo avuto già un primo assaggio con lo schema autografo della copertina di Ds 3, dove -torniamoci per un momento- spicca in alto a destra, a matita, la data «6/2/76» affissa da Caterina Pilenga Consolo, che nel rigo superiore ha anche precisato: «Ultima stesura».

Ds 3, come già suggerisce la sua denominazione, non è l'unico dattiloscritto pervenutoci, bensì è fra i meno incompleti: ne sono escluse, infatti, soltanto le tre appendici finali. Ds 4 sarà invece il fascicolo completo, quello consegnato all'Einaudi, anche se è solo una copia a carta carbone di un originale non tornato all'Autore.

Da parte sua, Ds 2.1 è l'originale servito per l'edizione Manusè del 1975 e restituito a Consolo. Articolato in due Parti: «PARTE PRIMA» e «PARTE SECONDA», si limita perciò al narrato dei primi due futuri capitoli e non include i due estratti di scritti di Francesco Guardione e Giuseppe Cesare Abba.

---

directe entre Isidore et une source donnée est en raison inverse de l'écart chronologique qui sépare cette source du VII<sup>e</sup> siècle»; DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1982: 189-200): *Introducción general a San Isidoro de Sevilla, Etimologías*, Edición bilingüe preparada por José OROZ RETA, I, Madrid: Editorial Católica («B.A.C.», 433»), 1982. V. anche MESSINA, N. (1980): «Le citazioni classiche nelle Etymologiae di Isidoro di Siviglia», *Archivos Leoneses*, XXIV 68.

Restano agli antipodi cronologici: da un lato, Ds 5, l'originale della *Nota dell'autore vent'anni dopo* trasmesso alla Mondadori per fax; dall'altro, la serie di undici fascicoletti dattiloscritti di «Prime stesure», in realtà le prime messe in pulito di solo alcuni capitoli del *Sorriso*, il tutto custodito nella Cartelletta denominata Ds 1<sup>31</sup>.

Certo in questa cartelletta il fascicolo che spicca è il primo, di cui abbiamo avuto modo di parlare l'anno scorso proprio qui a Valenza<sup>32</sup>. Ds 1.1 tramanda quelle *Carte per gioco* che sembrano un momento cruciale della storia del *Sorriso*. Articolate in tre tempi, nella loro commistione di narrato consoliano (il primo, «narrativo»), di documentario grezzo (il secondo, «storico») e di un "a parte" di taglio poetico (il terzo, «magico»), esse preludono alla strutturazione tipologica finale del *Sorriso*<sup>33</sup>.

Il Ds 1.1 provoca diverse domande: progetto a sé stante o stadio del progetto *Sorriso*? In quale punto collocarlo della cronologia dei testimoni registrati?

Al riguardo, soccorrono sia il primo che il terzo tempo. Nella prima carta di Ds 1.1 si legge:

CARTE PER GIOCO/ (Racconti e cose da raccontare fin dal tempo di Garibaldi)/ BLASONE DI CEFALÙ//  
Primo tempo – Narrativo. (~~a mo'~~ di racconto)//  
Antefatto/  
Viaggio in mare di Enrico Pirajno barone di Mandralisca da Lipari a Cefalù con la tavoletta del "ritratto d'ignoto" recuperata da un riquadro dello stipo della bottega dello speciale Carnevale. Il "ritratto d'ignoto" risulta **√↑un poco b.b.↑** stroppiato per

---

<sup>31</sup> Per una descrizione particolareggiata, cfr. MESSINA, N. (2006c: 19-38). Questi i contenuti per singoli fascicoletti: Ds 1<sup>1</sup>, Carte per gioco; Ds 1<sup>2</sup>, Cap. II; Ds1<sup>3</sup>, Cap. II, Appendice prima; Ds 1<sup>4</sup>, Cap. II, Appendice seconda o Intermezzo; Ds 1<sup>5</sup>, Cap. III, prima dattiloscrittura; Ds 1<sup>6</sup>, Cap. III, seconda dattiloscrittura; Ds 1<sup>7</sup>, Cap. III, terza dattiloscrittura; Ds 1<sup>8</sup>, Cap. IV; Ds 1<sup>9</sup>, Cap. V; Ds 1<sup>10</sup>, Cap. VI, prima dattiloscrittura; Ds 1<sup>11</sup>, Cap. VI, seconda dattiloscrittura.

<sup>32</sup> Cfr. MESSINA, N. (2006a): «Lunaria dietro le quinte», in ROMERA PINTOR, I. ed. (2006: 179-191; in particolare, 182-183), *'Lunaria' vent'anni dopo*, València: Generalitat Valenciana-Universitat de València.

<sup>33</sup> Per la sua importanza, il fascicolo è riprodotto in edizione diplomatica nel *Dossier genetico* di MESSINA, N. (2006c: 574-586).

due sfregi ↑**sgraffiature** *b.b.*↑ intersecantisi proprio sulle ↑**sul pizzo delle** *b.b.*↑ labbra sorridenti del personaggio effigiato. Dice la gente di Lipari che la figlia dello speciale Carnevale, Catena, ancora nubile alla bell'età di venticinqu'anni, ~~non potendo più resistere al~~ ↑**irritata** [dat]era un giorno di [gran]**forte scirocco(un) forte scirocco sferzava**↑*stlg.b.* sorriso di quell'uomo dipinto sullo stipo, ~~persa la pazienza,~~ *b.b.* gli inferse un giorno di forte scirocco *b.b.* due **colpi** ↑**sullo stipo** *b.b.* ↑**sgraffiat[e]u↑re**↑ *b.b.* col punteruolo d'agave che teneva ~~in mano~~ *b.b.* per i buchi ~~sul lino teso~~ *b.b.* del telaio da ricamo. E questa si crede sia stata la ragione che indusse lo speciale Carnevale a vendere al barone Mandral[u]isca quel ritratto dipinto sullo stipo: per il bene della figlia, per vederla serena ~~nella bottega~~ dietro il banco a ricamare, vista e non vista, in un cono di luce che cade nella stanza dalla tonda finestr[a]ella laterale, dai giovani che passano e ripassano sulla via San Cristoforo. ~~Davanti alla porta dell[o]a spezi[ale.]eria.~~<sup>34</sup>//  
 Racconto ~~RACCONTO~~ / **Inserire il libro.** *mat.* //  
 Antonel di Sicilia, uom così chiaro.../ (Gismondo Sant[o]i: Cronica rimata)/  
 E ora si scorgeva la grande isola. I fani ecc./  
 ...../  
 .... Ai pazzi allegri come voi e come me, agli imbecilli[/]!– rispose il [m]Mandalisca.<sup>35</sup>//

Verso la fine incuriosisce molto l'annotazione autografa a matita: «Inserire il libro». Come interpretarla? “Libro” sarà l'edizione *Nuovi Argomenti* del 1969 o quella Manusè del 1975?

A giudicare dal dettato dell'«Antefatto», non l'edizione Manusè dove appare per la prima volta e in versione piú risolta. Qui l'Antefatto sembra l'embrione dell'altro: la prima gugliata di filo alla quale ne succederanno tante altre fino a completare la tessitura. Allora, la lezione del 1969 costituirà il *post quem* di questo

<sup>34</sup> Cassato *b.b.* e sovrascrittura a macchina. Nel paragrafo sono a *b.b. chiaro* gli interventi autografi: √↑**un poco**↑, sulle ↑**sul pizzo delle**↑, **u↑re**↑, ~~in mano~~; a *b.b. scuro*: sfregi ↑**sgraffiature** *b.b.*↑, **colpi** ↑**sullo stipo** *b.b.* ↑ **sgraffiat[e]u↑re**↑, ~~sul lino teso~~, Cristoforo. ~~Davanti alla porta dell[o]a spezi[ale.]eria~~. A *stilografica blu*, invece: ~~non potendo più resistere al~~ ↑**irritata** [dat]era un giorno di [gran]**forte scirocco(un) forte scirocco sferzava**↑. Per il resto l'A. è ricorso alla biffatura a macchina.

<sup>35</sup> Ds 1.1, f. 1. D'ora in poi i brani citati sono proposti nell'edizione diplomatica che costituisce il *Dossier genetico* di MESSINA, N. (2006c: 469-627; nella fattispecie, 574-575).

*Primo tempo* e quella del 1975, *l'ante quem*. Ma come escludere con totale sicurezza un processo inverso di *reductio* dell'Antefatto, posteriore all'edizione Manusè che in fondo è l'unica a poter fregiarsi della definizione di "libro"?

Difficile dirimere la questione, anche se sarei piú incline alla prima ipotesi. La riduzione ventilata, se si fosse prodotta, colpirebbe anche le Appendici: Ds 1.1 che attesta la prima, ometterebbe addirittura l'intera seconda. Tuttavia, l'unico dato determinante è che Ds 2.1, latore dell'edizione Manusè, accoglie le correzioni, aggiunte, sostituzioni di Ds 1.1 ed è quindi posteriore. In altre parole, il libro di Manusè sarebbe ancora in prospettiva, non un fatto.

Questa presa di posizione induce a considerare il «Terzo tempo» non la base, la prima dattiloscrittura di un articolo dedicato alla poesia di Lucio Piccolo<sup>36</sup>, ma un suo rimaneggiamento. Certo, i versi che suggellano Ds 1.1 e non si leggono in questo articolo:

... ma sono  
i morti. Male non fanno, che può  
un flusso di memoria  
senza muscoli o sangue?

rimandano ancora al 1967, perché sono tratti da una lirica di *Plumelia*<sup>37</sup>. Ma la dedica:

In ricordo del barone  
Lucio Piccolo di Calanovella  
autore dei Canti Barocchi<sup>38</sup>

e ancor di piú l'eloquente inciso finale: «E dopo spariva il barone Merlino», collocano inequivocabilmente il testo dopo la morte del poeta: il 26 maggio 1969. Ancora una volta, quindi, affiora l'anno dell'edizione *Nuovi Argomenti* a ridosso della quale le *Carte per gioco* sembrano disporsi.

---

<sup>36</sup> «Il barone magico», *L'Ora. Libri* (Venerdì 17 febbraio 1967).

<sup>37</sup> Cfr. PICCOLO, L. (1967): «I morti» (vv. 6-9), in *Plumelia*, Milano: All'insegna del Pesce d'Oro; *nunc*: ID. (2001: 28): *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, pref. P. GIBellini, Milano: Scheiwiller.

<sup>38</sup> È quasi un calco di quella dell'*Ursorriso*, con l'unica variazione *barone vs cavaliere*.



Un altro dattiloscritto interessante è certo quello denominato Ds 2.0, perché -nella cartelletta miscellanea (Misc. 1) in cui è custodito- precede quello consegnato al libraio-editore Manusè (Ds 2.1). Il destino associato dei due dattiloscritti la dice lunga sui tempi di realizzazione: essi, infatti, sono finiti insieme, fram-mischiati ad altri materiali da *avantesto*, in un'apposita cartelletta dalla quale a rigore andrebbero estratti per una diversa sistemazione. In particolare, Ds 2.1 sarà anteriore al «21/VIII/75», data apposta sulla copertina delle bozze dell'edizione Manusè (1975 Bz); Ds 2.0 è invece la base del sommario redazionale che, lievemente rimaneggiato e poi racchiuso in un riquadro, accompagna un'altra apparizione parziale del *Sorriso*, precedente la sua prima uscita nella primavera-estate del 1976. Si tratta esattamente dell'ultima parte del Cap. I con il titolo redazionale: «Un suggestivo anticipo -si badi bene- del nuovo romanzo di V. Consolo» (*L'Ora*, martedì 9 dicembre 1975: 7). Siamo a un passo dalla data annotata sulla copertina di Ds 3: «6/2/76».

Il sommerso del *Sorriso* non è però fatto soltanto di dattiloscritti, i cinque di cui ho appena parlato. La tradizione anteriore alle edizioni del 1969, 1975 e 1976 poggia anche su alcuni autografi: tre quaderni scolastici formato “quarto protocollo” (Mss 1, 2, 4) e un quadernone formato protocollo (Ms 3), e inoltre un ottimo *specimen* delle schede di approfondimento documentario che hanno preceduto e accompagnato la stesura del *Sorriso*: un Blocco Note formato quarto protocollo (Ms 5)<sup>39</sup>.

A proposito di questi autografi, qualche annotazione fugace, qualche curiosità. Tralasciamo per il momento il quaderno Ms 1, sicuramente il più alto, anteriore all'edizione *Nuovi Argomenti*, perché tramanda lacerti che in essa hanno assunto “forma”. Cominciamo così dal quaderno Ms 2, le cui illustrazioni non sembrano casuali, anzi hanno tutta l'aria di additare il punto di

---

<sup>39</sup> Per una descrizione particolareggiata, cfr. MESSINA, N. (2006c: 57-71). Per sommi capi, questi sono i contenuti dei singoli manoscritti: Ms 1, Capp. I (*excerpta*), II (*excerpta*); Ms 2, Cap. I (*excerpta*); Ms 3, Capp. I (*adnotatiuncula et excerpta*), III, V (*adnotatiunculae*), IV; Ms 4, Cap. IV (*excerpta*), Cap. VI (*excerpta*); Ms 5, Schede di lettura di L. Vasi, *Studi storici e filologici* (Palermo: Amenta, 1889).

partenza dell'azione del *Sorriso*: infatti, sulla prima di copertina campeggia un'immagine di Lipari e sulla quarta anche una cartina dell'isola. È l'*arché* geografica o meglio il vertice di quel triangolo con base compresa tra Messina e Cefalù di cui Consolo dirà nella *Nota* del 1997. Il quaderno tramanda la prima attestazione dell'invito recapitato da Sasà [1976: 11; 2004: 15]:

Il barone e la baronessa Enrico Pira[jno]ino di [m]Mandralisca hanno ↑**voglio**<no> **desiderano ambiscono avere**↑ l'onore di in[vitare]**contrar**[la]e la S.V. Ill.ma al trattenimento che terranno nel loro palazzo di città la [s]sera del [20]**sabato**, [di]**27** di questo mese./  
Cefalù, [li]**add**ì 24 ottobre 1952<sup>40</sup>.

e, tra le altre cose, elenchi di quadri e di altri oggetti del Museo Mandralisca e -nel suo riuso, capovolto- due preziosi indizi utili per stabilirne la datazione. In due carte adiacenti, si scorge sulla sinistra un appunto a penna rossa: «↑Soldati↑ (Questo finissimo scrittore, mal servito dal personaggio **che è** “pubblico”) **che è**, ~~ta~~<sup>41</sup>, che rimanda a un articolo effettivamente pubblicato sul giornale allora prediletto da Consolo<sup>42</sup>, e sulla destra, a penna nera, si legge il grosso della griglia di domande preparate per un'inchiesta commissionata dalla rivista che a più riprese ebbe lo scrittore tra i suoi collaboratori<sup>43</sup>. Tutto il quaderno, con i suoi contenuti “alloggiati” e quanto vi è conservato del *Sorriso*, non può che essere coevo, se non anteriore, al 1969-1970.

Passiamo ora al quadernone Ms 3. Esso è oltremodo rilevante. Innanzitutto, vi si decanta in vari slanci l'intero, futuro Cap. III; ma in apertura vi si tramanda anche la sinossi di ciò che in quel dato momento fermenta nella mente di Consolo e la tormenta: è il nodo gordiano narrativo con al centro Alcàra Li Fusi<sup>44</sup> e nel

<sup>40</sup> Ms 2, f. 20. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 492). Non sfugga il *qui pro quo* cronologico: la data viene inavvertitamente aggiornata.

<sup>41</sup> Ms 2, f. 23<sup>v</sup>. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 65).

<sup>42</sup> *L'Ora* (Martedì 7 gennaio 1969).

<sup>43</sup> Ms 2, f. 24. La griglia continua e si esaurisce nella carta successiva (f. 24<sup>v</sup>). Cfr. «Una Sicilia trapiantata nella nebbia», *Tempo illustrato* (1970).

<sup>44</sup> «ALCÀRA» è il titolo autografo apposto in caratteri di corpo ridotto sulla prima di copertina. Inoltre, sia detto tra parentesi, ma non è perciò elemento da trascurare, una

quale è avviluppato anche l'episodio del falso romito. È un narrato, o un "narrando", che -come si vedrà subito- è contemporaneo di lacerti di altri capitoli: da un lato, tutta la prima parte del Cap. IV, *Val Dènone*; dall'altro, anche, affioramenti del Cap. I, in una lezione che supera quella di *Nuovi Argomenti* e sarà per sempre fissata dall'edizione Manusè. A titolo d'esempio, nel f. 17 coabitano la chiusa del Cap. III e l'esclamazione forte: «Uh, ah cazzo le bellezze!» del Cap. I, dettata dalla passione di archeologo del Mandralisca infiammatosi alla vista dei reperti trafugati -a quanto pare- da Tindari e caricati sulla speronara che passa rasente sotto il *San Cristoforo* [1976: 10; 2004: 14], e nel f. 17<sup>v</sup> l'Autore annota gli epiteti esornativi: «*Calasilia* – pr[o]esciutto, calasia,...<sup>45</sup>» che alla fine del Cap. V attaglierà a Salvatorino Bàrtolo [1976: 94; 2004: 109], con un *calasia* idioletale in cui piace scorgere un'eco della parola-concetto greca *kalokagathía*, o di un possibile *kalà seîa/theîa*. Il quaderno viene capovolto e usato anche nell'altro senso di scrittura. Nell'ultimo foglio, un doppio lampo dell'*Antefatto* del Cap. I:

Tondo come luna piena//  
sul lino teso del telaio tondo come luna piena<sup>46</sup>

convive con tre prove di penna irrisolte di quanto si risolverà appena girata la pagina:

~~Scivolò una speronara//~~  
~~Una speronara/~~  
~~La speronara<sup>47</sup>~~

---

cartina di Alcàra (rete idrica e fognaria) del «20 GIU<gno> 1969» è custodita insieme ad altri materiali da *avantesito* nella cartelletta Misc. 2 (reperto f). L'interesse specifico di Consolo a documentarsi sul sito nebrodico potrà allora avere questo *post quem*.

<sup>45</sup> Cfr. MESSINA, N. (2006c: 518).

<sup>46</sup> Ms 3, f. 31<sup>v</sup>; MESSINA, N. (2006c: 533). Cfr. Cap. I: «sul lino teso del telaio da ricamo» [1976: 3; 2004: 5]. Nessun riscontro, invece, per: *tondo come luna piena*. Nei due righi il ritmo è quello dell'ottonario, e del novenario + ottonario.

<sup>47</sup> *Ibid.*: MESSINA, N. (2006c: 534). I tre lacerti sono attestazione embrionale di un passo di Cap. I non incluso nell'edizione del 1969, ma tradito da quella del 1975 *et cett. edd.* Cfr. Cap. I: «La speronara scivolò lenta, silenziosa sotto il veliero dov'era il Mandralisca, ch'ebbe modo così d'osservare a suo piacimento.» [1976: 10; 2004: 13].

Alludo al passo così leggibile:

Lasciò la riva una speronara che aveva fatto il carico di pignatte,  
piatti, quartare lancelle piatti giarre ecc.<sup>48</sup>

che a un certo punto innesta un brano di una lettera del principe Saverio Landolina, che dall'edizione Manusè in poi viene attestato in corsivo, proprio a sottolinearne la paternità non consoliana, e che -come ha riferito il prof. Daragh O'Connell in un convegno svoltosi una ventina di giorni fa- è una sorta di rapporto in cui Landolina lamenta la scomparsa di vari reperti dal sito archeologico di Tindari<sup>49</sup>.

Insomma -questa potrebbe essere la conclusione-, si vede che già prima del 1975, e direi da molto tempo prima, fatti, cose e persone del futuro libro ci sono tutti, sono stati tutti chiamati a raccolta. Come dirà il Mandralisca "letterario", *alter ego* di Consolo, allo scrittore mancano ancora solo le *parole*.

Concludiamo questa panoramica -alquanto imbarazzante per la presenza tra di noi di Vincenzo Consolo, nei cui confronti potrei certo apparire irrispettoso per queste "indiscrezioni"- con l'affascinante quaderno Ms 4. Affascinante, aggiungerei, sin dalle illustrazioni che consentono di fissare alcuni paletti cronologici. La prima di copertina è divisa in tre campi: il primo in alto a sinistra segnala: «POSTERS/ RACCOLTA N°/ 5», cioè il tipo di collezione cui il quaderno appartiene; il secondo, in alto a destra, e il terzo, che occupa tutta la metà inferiore, riproducono due manifesti. Consolo non l'avrà comprato a caso, questo quaderno, e

---

<sup>48</sup> Ms 3, f. 31: MESSINA, N. (2006c: 534-536). Primo attacco dell'*incipit* di un passo del Cap. I tradito solo a partire dall'edizione del 1975. Cfr. 1976: 9-11; 2004: 13-14.

<sup>49</sup> Già avevano messo sull'avviso SCIASCIA, L. & GUGLIELMINO, S. edd. (1991: 393): *Narratori di Sicilia*, Milano: Mursia, glossando che il corsivo era tratto «da una relazione del principe Landolina, incaricato dal governo di Napoli, verso la metà dell'Ottocento, di controllare i ritrovamenti archeologici in Sicilia.» L'indicazione generica è stata precisata da D. O'CONNELL, «*E lui una faccia ancora che forma: gestazione e variazione ne Il sorriso dell'ignoto marinaio*», relazione presentata al Convegno Internazionale "Il sorriso dell'ignoto marinaio" trent'anni dopo, Capo d'Orlando-Lipari, 5-7 ottobre 2006. Per lo studioso, la fonte, sottoposta a qualche ritocco, è una lettera del 1807, per cui cfr. *Archivio Storico Siciliano*, Palermo, 1972, pp. 218-219.

c'è da pensare che all'acquistarlo si facesse attrarre più dal primo poster in alto che dall'altro più grande in basso. L'uno e l'altro sono, però, ugualmente utili: sia il manifesto a favore della causa vietnamita, sia quello -lo scopriremo- *in memoriam* di un pilota di Formula 1. A che cosa, infatti, rimandano?

Il primo annuncia una «SEMANA INTERNACIONAL DE SOLIDARIDAD CON VIET-NAM (de 13 a 19 de marzo)/ [...] SEMAINE INTERNATIONALE DE SOLIDARITÉ AVEC LE VIET-NAM (du 13 au 19 mars)» ed è un manifesto firmato nel 1970 da René Mederos (offset 33x53 cm) per l'OSPAAAL, la *Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, Africa y América Latina*, con sede a Cuba (La Habana). Il secondo ritrae in piena corsa, alla guida della sua «BRM» del Team «YARDLEY», il pilota svizzero Jo Siffert, morto in gara nel circuito inglese di Brands Hatch il 24 ottobre 1971.

Il quaderno e i suoi contenuti, insomma, non potranno che essere posteriori a queste due date. Teniamolo presente. Anche questo quaderno conferma l'ipotesi avanzata prima sulla scorta di Ms 3, cioè che tutto il *Sorriso* è in movimento prima dell'edizione Manusè dell'estate-autunno 1975. Nel quaderno Ms 4 si riscontra, in effetti, la stessa compresenza di elementi poi “formati” e distribuiti in vari capitoli che è stata rilevata in Ms 3. Solo qualche esempio.

Il frammento:

(Vi s'era rifugiato in una villa, a godersi la vecchiaia e a scrivere nel contempo le memorie, un celebre capo della Polizia alla corte del re sovrano Ferdinando, Speciale si chiamava, o Angelieri, ~~ne ricordiamo male~~ <*il nome*>, inistancabile segu[*i*]gio, persecutor tenace, torturador di ghiaccio)<sup>50</sup>

è un inciso del Cap. IV che s'accompagna ad altri dello stesso capitolo, ma è illuminante in due carte adiacenti l'accostamento di note in sanfratellano, rifuse sempre nel Cap. IV, e un lacerto

---

<sup>50</sup> Ms 4, f. 14. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 549). Prima attestazione dell'avvio della parentetica di 1976: 73; 2004: 85-86.

del Cap. VI, *Lettera di Enrico Pirajno all'avvocato Giovanni Interdonato*:

na crava/  
cutieu//  
agnieu//  
-----/  
spaunta/  
niese n'agnieu//  
Ammazzeu n'agnieu pi li muntegni, rabba senza pautran///  
ni = non *interm.*<sup>51</sup>  
~~- eua davant e vaint darrier e la mart [o]arba chi v'arcuogghi-  
tuee! //~~

<p><del>-eua davant et vaint darrier e la mart arba chi v'arcuogghi tuce!//</del> <del>-ammazzeu n'agnieu [li]pi li muntegni, rabba senza patran...//</del> <del>-n[i]un<sup>52</sup></del></p>
---

- Agire, agire[,!] mi si potrebbe contrastare. Ma per chi, con chi, e come?

~~Ho visto cadere/~~

Per l'Italia, con Garibaldi, combattendo?/

Ho visto la rivolta fallita a *ex abrupto explici*<sup>53</sup>

E nella carta successiva, un lacerto del Cap. I non presente nell'*Ursorriso* del 1969:

Dietro ~~le st<atue>~~ ↑questi pezzi↑ i marmi erano poi piantine ↑  
**allineate**↑ dentro le graste, **piantine** d'arance, limoni, mandari-  
nini, bergamotti, e lumie e cedri. cedri e lumie di lumie. Veniva-  
no dai vivai di Mazzarà: vi crescevano rigogliose ed abbondanti,  
chi lo sa per quale combinazione incrocio per il caldo e [le]gli  
**umori** acque<sup>54</sup> in questa terra, come 'na latomia, incavo, fosso  
~~ubertoso, carico d'umori, inguine, natura femmini[na]le~~ (baro-  
ne?!), queste piante ch'adornavano scaloni, giardini d'inverno,  
padiglioni, del Palazzo Reale di Palermo, di Napoli e Versailles.

<sup>51</sup> Ms 4, f. 16<sup>v</sup>. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 550).

<sup>52</sup> Testo a penna rossa racchiuso entro un riquadro tracciato a penna blu, dello stesso tono d'inchiostro del testo successivo: «-Agire, ecc.».

<sup>53</sup> Ms 4, f. 17. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 550-551).

<sup>54</sup> In origine, *le acque* poi emendato, aggiungendo *umori* a cavallo del rigo vert. dx.

di palazzi e di corti, come quelle di Palermo, Napoli, Caserta [o] di Versailles. *explicit*<sup>55</sup>

E, a brevissima distanza, *l'incipit* del Cap. VI:

Caro↑**Egregio**↑Interdonato, egregio ↑**caro**↑ amico, //  
Vi prego di ricordare ↑**riandare con la memoria a**↑ una sera↑  
**ta**↑ di novembre del 1[9]856, in cui sbarcato che foste ↑**a Ce-**  
**falù**↑, da un veliero assieme ↑**accompagnato**↑ a un ragazzo  
di nome Palamara, da un veliero proveniente dalle Eolie, mi  
faceste il dono e l'onore di eleggermi a vostro ospite immerito,  
↑**le regalaste donar[e]mi donatario**,↑ recante quale **siccome**  
simbolo d'affetto e d'amicizia vostr[o]i e dello speciale Carneva-  
le, d'una Kore greca terra cotta **di fattura** ↑**liparitana**↑ rap-  
presentante Kore o Demetra o Madre terra, ch'io, ama<i ... dire/  
chiamare> vi dissi **leggermente** irriflessivo, chiamai d'acchitto  
↑**le retore chiamai d'acchitto**↑ Italia. Quell'immerito ospite  
Or perché d'un subito sappiate chi osa ↑**conosciate d'in sul**  
[dap]↑**pri<n>cipio colui che ha l'ardire**↑↓**di**↑ sottrar[rvii][re]vi  
del ↑**un**↑ tempo prezioso, ↑**all'**↑ occupato]zion[e]i come vi so-  
nell[']↑**li**↑ affann[o]i delle pubbliche cariche; che comportano le  
↑**i**↑ vostr[e]i<sup>56</sup> pubblici incarichi<sup>57</sup>, ecc.

A tutto ciò si aggiunga, infine, che anche questo quaderno è stato usato capovolto nell'altro verso di scrittura. E qui il nostro Ms 4 è insuperabile, perché tramanda gli appunti sparsi e la prima stesura di un articolo su una mostra di Guttuso a Milano nel 1974<sup>58</sup>. La forbice temporale così si restringe ulteriormente.

\* \* \*

<sup>55</sup> Ms 4, f. 18. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 551-552). Trattasi di un brano del Cap. I [1976: 10; 2004: 13]: «E dietro a questi pezzi erano allineate dentro le graste piantine d'arance limoni mandarini bergamotti cedri e lumie. Venivano dai vivai di Mazzarà: vi crescevano rigogliose e abbondanti, per il caldo e gli umori in questa terra, come 'na latomia, incavo, fosso, inguine, natura femminile (barone?!), queste piante ch'adornavano scaloni, giardini d'inverno, gallerie, padiglioni di palazzi e di corti, come quella di Palermo, di Napoli e Caserta, di Versaglia e di Vienna.»

<sup>56</sup> Da intendere: *le vostre pubbliche cariche*.

<sup>57</sup> Ms 4, f. 20: MESSINA, N. (2006c: 552-553). Cfr. Cap. VI *Lettera di Enrico Pirajno all'avvocato Giovanni Interdonato* [1976: 95 ss.; 2004: 111 ss.].

<sup>58</sup> «Guttuso torna nella "sua" Milano», *L'Ora* (Venerdì 18 ottobre 1974).

Per nostra fortuna, quindi, la tradizione del *Sorriso* è variegata, in quanto vi sono rappresentate le varie classi tipologiche di testimoni, ma obiettivamente non è omogenea, nel senso che non di tutte le parti dell'opera ci sono pervenuti tutti i tipi di testimone. Ciò, comunque, non sarà solo frutto della fortuna, ma anche della lungimiranza, delle premure e degli scrupoli archivistici, o semplicemente dell'attaccamento a queste carte o dell'incapacità di disfarsene, di Consolo e di chi da allora l'ha sempre affiancato, l'incomparabile Caterina Pilenga.

E qui, ancora una volta, va dato atto a Caterina e Vincenzo Consolo della generosità con la quale mi hanno consentito l'accesso a un mondo delle cui porte hanno le legittime chiavi. Ed è d'obbligo, quindi, esprimere loro pubblicamente tutta la gratitudine mia e di chi, tramite la mia prima approssimazione, avrà modo di farsi un'idea circostanziata della genesi e della maturazione testuale del libro.

\* \* \*

Se questi sono i testimoni del *Sorriso* e questi i dati che se ne possono dedurre, a ben guardare, insomma, la struttura del *Sorriso* sembra quasi crescere su se stessa.

Il progetto non è delineato in tutte le sue articolazioni attuali, neanche a schizzo, prima del febbraio del 1976 (allo schema della copertina Ds 3, torno a ripetere, Caterina Pilenga Consolo aggiunge a matita: «Ultima stesura/ 6/2/76»). Niente di sorprendente, certo: tante altre opere di tanti altri scrittori potrebbero vantare questa peculiarità.

Il progetto matura avvitando su se stesso: inizialmente, cioè, nella mente dello scrittore, *ut videtur*, il libro non esiste quale noi lo conosciamo dal 1976 in poi. Per lampi, poi, l'orizzonte va rischiarandosi.



Nella galassia in formazione, come lo stesso Autore spiegherà a posteriori<sup>59</sup>, il narrato s'inscrive in un triangolo con ai vertici Messina, Lipari e Cefalú, e quaglia attorno al ritratto di un ignoto che «somiglia»<sup>60</sup>. Come si coagulano e fondono, però, fatti e personaggi?

Il nucleo primigenio è senz'altro quel che può definirsi l'*Ursoriso*, il racconto pubblicato da *Nuovi Argomenti* (1969). Ad esso se ne sarebbe aggiunto un altro, *L'albero delle quattro arance*, che sembra il prosieguo del primo o al primo è almeno collegato quale ulteriore episodio della vita del barone Mandralisca. Il secondo racconto, peraltro, è sin dall'inizio testualmente vincolato al primo, come attesta Ms 1. Nell'intercapedine dei tempi diversi dei due "racconti" (1852, 1856) sono inserite due appendici documentarie (prima una, poi un'altra) che, sottoscritte in date diverse dall'interessato (1840, 1842), costituiscono il fondamento dell'*imago* storica del Mandralisca, *imago* che si riflette e s'irradia anche linguisticamente nelle scritture che le appendici stesse separano, e il cui innesto potrebbe essere dovuto alla volontà dell'Autore di fornire il tuttotondo veridico di Enrico Pirajno, un intellettuale prima anche impegnato in politica (1848) e poi ritiratosi a coltivare soltanto il suo orticello scientifico<sup>61</sup>. Nelle prime carte di Consolo, tuttavia, questo secondo "racconto", *L'albero delle quattro arance*, non risulta del tutto indipendente dal primo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Uno schizzo del suo *incipit* è riconoscibile nell'autografo piú antico, Ms 1<sup>62</sup>, esattamente in quei primi due lacerti ai quali viene assegnata la stessa collocazione incipitale; l'uno con l'intestazione «I/ La Malvasia»:

---

<sup>59</sup> CONSOLO, V. (1997: 176-179; 2004: 168-170).

<sup>60</sup> Che la "somialianza" possa essere «strumento di conoscenza» è il *leitmotiv* del già ricordato SCIASCIA, L. (1967), in MANDEL, G. ed. (1967: 5-7); *postea*, in SCIASCIA, L. (1983: 23-29); *nunc*, in Id. (1989: 987-993).

<sup>61</sup> A buon diritto, Pirajno e le sue vicende diventano metafora dell'intellettuale, del *milieu* culturale e delle dinamiche socio-politiche dell'Italia degli anni Sessanta-Settanta del Novecento.

<sup>62</sup> Per la descrizione particolareggiata dei contenuti, cfr. MESSINA, N. (2006c: 60-62).

I/  
La Malvasia./  
---/

Onofrio Palamara/

Arriv[a]o al porto di Cefalù del S. Bartolomeo proveniente da [T.<indari>]Lipari/

Sbarcano la pomice, i capperi. È la vigilia della festa del S. S. Salvatore./

St<onano> È il tramonto del sole. Suonano le campane del Duomo, quelle d[e<lla>]i<sup>63</sup> S. Stefano, della S. S. Trinità e di S. Biagio. Traffico nel porto. Escono i pescatori dai vicoli e dalle case per andare a pesca./

Tre coatti a bordo. Sale a bordo il sottoprefetto cav. Bellisà (?)./ Onofrio Palamara↑marinaio d[i]el S. Bartolomeo↑, all'imbrunire, scarica il barile di Malvasia, si mette d'accordo con || un facchino del porto, per eludere [e]il [d]Dazio↑alla Carr<uba> alla Carruba↑. Percorrono la via Roma<, > Porpora, la via [c]Candiloro, escono per porta Giudecca. Aggirano la Rocca e sbucano di fronte al Cimitero. Salgono a S. Barbara. È sera. *explicit*<sup>64</sup>

l'altro intitolato «Capitolo I/ –La malvasia di Lipari–»:

Capitolo I/  
– La [M]malvasia di Lipari –/  
-----/

Il San Bartolomeo gittava l'ancora nel piccolo porto di Cefalù, mentre suonavano le campane del Duomo, quelle del Purgatorio, del Salvatore alla Torre, di Santa Maria dell'Itria e quelle della Trinità. *explicit*<sup>65</sup>

Questi lacerti sono seguiti da altri quattro frammenti sciolti della sequenza iniziale del futuro Cap. I, il primo dei quali aggancia la narrazione al risaputo scenario naturale:

<sup>63</sup> Aggiustamento dell'ordine nel divenire stesso della scrittura. Si corregge *in nuce* l'embrionale, verosimile successione: *della S. S. Trinità, di S. Stefano*.

<sup>64</sup> Ms 1, ff. 3-3<sup>v</sup>. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 473-474). I 2 ff. sgg. –*quod maxime interest*– sono stati sottratti lasciando traccia dello strappo. Saranno stati il supporto di sviluppi alternativi del narrato di ff. 3-3<sup>v</sup>?

<sup>65</sup> Ms 1, f. 4. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 474). Il *verso* della carta (4<sup>v</sup>) non è utilizzato.

– Il sorriso dell'ignoto marinaio –//  
("Antonel da Sicilia, uom così chiaro...")/  
G. Santi.)<sup>66</sup>//

Il Golfo di Patti, con [le]le le braccia protese p[a]unte protese nel mare del Capo Milazzo e Capo Calavà, accoglieva come in un abbraccio il bastimento, che, partito la notte da Lipari, lasciata nei doppiato il Capo Gelso di [Milazzo]Vulcano, s'era trovato nel mezzo del canale, sbattuto da onde che un vento di scirocco levante sollevava. **altissime**/

Alberto<sup>67</sup> Piraino barone di Mandralisca, in piedi[,]vicino alla murata di prora, guardava fisso verso la || grande isola, e indovinava i luoghi, per i fani ↑barbaglianti↑ che sopra ↑dentro sopra↑ le ↑antiche↑ torri saracene sulla ↑[+...+]punteggiavano-la↑ ↓punteggiavano↓ la costa, barbagliavano nella notte. Indovinava la luce del Tindari, di Brolo, di Torre del Lauro, di Capo D'[o]Orlando, di Torre del Lauro, fino a quella di Tusa e forse anche quella di Tusa. E dietro i fani vedeva le città a mezza costa, quelle città sepolte o in parte affioranti tra gli aranci ulivi, per qua[c]liche cocchio o rocco di colonna[.]. (città nelle quale<sup>68</sup> avrebbe annaspato con le mani per trovare qualche vaso)<sup>69</sup>

mentre il secondo tramanda nel suo seno la descrizione di getto, tanto nota e citata, dell'enigmatico sorriso del presunto marinaio incontrato dal Mandralisca sulla nave in viaggio alla volta di Cefalù:

Il raltol[io]<sup>70</sup> che veniva dalla coperta di prora [se]s'era<sup>71</sup> cangiato in sibilo e ora in una tosse, secca, asciutta[.]. Il [m]Mandralisca si girò e vide un uomo nudo, nero e magro, le || braccia arrovesciate al di sopra della sartia tesa del trinchetto che si tendeva ↑e cercava di allargare↑ [,il] petto torace spigato, arrovesciando

<sup>66</sup> Esergo, disposto su due righe, segnato ai due margini da parentesi tonde racchiudenti anche il rigo bianco precedente.

<sup>67</sup> Tentativo di occultare sotto altro nome quello del personaggio storico.

<sup>68</sup> Emendando *quali*.

<sup>69</sup> Ms 1, ff. 5-5<sup>v</sup>. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 474-475). La prima parentesi tonda raggruppa in mg sx i primi due righe di testo, la seconda racchiude in mg dx il terzo ed ultimo. Un tratto verticale con peduncolo inferiore orientato verso destra interseca i segmenti iniziali dei tre righe: *ci*-[ttà], *an*-[naspato], *per*. Le parentesi e il tratto espungono l'intero passo.

<sup>70</sup> Emendando *rantolio* > *rantolo*.

<sup>71</sup> Immediato ritocco di *se* in *s'e* cui si aggiunge *-ra*, ottenendo *s'era*.

la testa, nel tentativo di liberarsi della tosse: da quel **un grumo** grumo che [lo]gli to soffocava: **mordeva** torceva dentro il petto./

Il [m]Mandalisca si girò di scatto e si trovò accanto un uomo con uno strano sorriso sulle labbra. Era un sorriso ironico, pungente, ma nello stesso tempo amaro, di uno che molto **sa e molto ha** **sa e molto ha** visto, sa del presente e intuisce del futuro, di uno che si difende da un moto || continuo di pietà. E gli occhi aveva piccoli e **puntuti appuntiti** puntuti sotto gli archi **fotti neri** delle sopracciglia.//

Si udì in quel momento a poppa [il]un voci[o]are e lo sferragliare della catena dell'ancora che si srotolava e cadeva in acqua. Era giorno chiaro. **Si trovavano** **Il bastimento era arrivato** di fronte a Olivieri, sotto la rocca del Tindari. Il marinaio lasciò il barone e si avviò con passo lesto verso la poppa. Sopraggiunse in quel momento il criato del barone, con gli occhi gonfi e **un velo** || di sonno ancora e arricciati per la luce e un velo di sonno ancora sulla faccia<sup>72</sup>./

In altri termini, è come se in questa fase aurorale, i due episodi della storia del Mandalisca si confondessero nel magma della gestazione del libro e non si fosse biforcato il sentiero della narrazione, decantandosi in due circostanze e tempi diversi. È superfluo osservare che questo è il momento, e questa precisamente la struttura, dell'edizione Manusè (1975) con la sua bipartizione: «PARTE PRIMA», eponima, e «PARTE SECONDA», e con la prima apparizione delle due appendici a firma di Enrico Pirajno.

Pianeti con orbite separate sembrano i coevi *Carte per gioco* e *Triste presentimento-Morti sacrata*. Il primo, come detto, fascicolo dattiloscritto assai intrigante a metà tra abbozzo e svolgimento di un progetto; l'altro, un racconto a prima vista indipendente e con un protagonista diverso, frate Nunzio, nel quale però s'intravedono i preliminari della rivolta di Alcàra Li Fusi. Il "racconto", il terzo<sup>73</sup>, è trådito -si è visto- in un quaderno (Ms 3) che Consolo sta vergando al tempo dell'edizione Manusè, se Corrado Stajano

<sup>72</sup> Ms 1, ff. 9-10<sup>v</sup>. Cfr. MESSINA, N. (2006c: 476-477).

<sup>73</sup> Avanzo l'ipotesi nel saggio: «Nello *scriptorium* di Vincenzo Consolo. Il caso di *Morti sacrata* (*Il sorriso dell'ignoto marinaio*, III)», in ADAMO, G. ed. (2006: 121-160).

se ne dimostra informato nella recensione del *Sorriso*, per così dire, *minor*<sup>74</sup>. Nelle convulsioni di Nunzio e nel suo accesso di perversione sessuale si configurano i tristi presentimenti di quanto accadrà. *Triste presentimento* è l'originario titolo goyesco, che da Ms 3<sup>e</sup> a Ds 1.5, a Ds 1.6, si cristallizza poi nell'esergo *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (Desastres de la guerra, I)*, da cui proveniva [1976: 59; 2004: 69]. Da parte sua, il nome del frate è certo molto eloquente circa la sua funzione narrativa. Secondo il *topos* abusato *nomen omen*, Nunzio è il latino *nuntius*, il greco *áγγελος* qui trasformatosi in creatura luciferina, il messaggero delle tristezze incombenti.

Un ulteriore nucleo narrativo è quello preannunciato proprio dal racconto del viaggio di Nunzio per lande inospitali fino ad arrivare ad Alcàra, al quale dopo un iniziale tentennamento (riflesso nello schema della copertina di Ds 3) Consolo assegna la definitiva collocazione intermedia (Cap. III). In esso si prospettano gli avvenimenti che scuoteranno quella scena topografica: la cospirazione dei contadini e dei liberali incoraggiata dallo sbarco di Garibaldi in Sicilia (11 maggio 1860), lo scoppio della rivolta, la violenza dei rivoltosi contro gli ottimati locali come risposta alle violenze secolari subite da parte loro, la repressione garibaldina (Capp. III-VII): in breve, il Risorgimento fallito, la frustrazione del sogno di un vero cambiamento.

Come credo di aver dimostrato nel saggio di *Quaderns d'Italia*, e con gli altri dati aggiunti in questa sede, tutto ciò accade a ridosso dell'edizione Manusè, anzi è possibile che all'epoca delle bozze (agosto 1975) tutto il resto della narrazione del *Sorriso* sia in fermento.

A questo punto, i nuclei narrativi fin qui individuati si fondono con l'interpolazione di due scritti "allogeni" che nella tradizione testuale appaiono solo all'altezza di Ds 1, Ds 3 e Ds 4: le pagine di Guardione e Abba colmano la lacuna temporale tra il 1856 della Cefalú di *L'albero delle quattro arance* e il 1860 della vigilia

---

<sup>74</sup> STAJANO, C. (1975): «Due siciliani pazzi per un libro unico», *Il Giorno* (Domenica 30 novembre).

e dello scoppio della rivolta alcarese (Appendici del Cap. II). Un altro elemento di cucitura è naturalmente costituito dalla figura del Mandralisca, partecipe involontario e prima passivo dei fatti di Alcàra, poi risoltosi all'attività con la sua *Lettera e Memoria* a Giovanni Interdonato (Capp. VI-VII). L'accelerazione conclusiva *magnis itineribus* inferta al processo genetico potrà essere stata determinata o meno da fattori esterni: di un libro imminente parlano Stajano nella citata recensione e Vittorio Nisticò al pubblicare sul suo giornale il brano finale del Cap. I<sup>75</sup>. Sta di fatto che prima del 6 febbraio 1976 viene licenziato Ds 3 e immediatamente dopo sarà stato approntato e consegnato l'originale di Ds 4 su cui si esempla la *princeps* del 15 maggio 1976. Comunque provocata e verificatasi, la fusione dei vari motivi determina la definitiva risistemazione strutturale del *Sorriso* con l'allestimento di un'impalcatura volutamente plurale, a piú mani, in cui le parti firmate da Consolo, per una scelta di poetica anti-romanzo, s'intrecciano musivamente con pagine firmate da altri (appendici), ma che comunque lo scrittore ha ricercato, calibrato, trascelto e, da abile maestro mosaicista, ha incastonato, perché dialoghino con le sue personali e configurino, tutte insieme, l'opera per come Consolo stesso l'ha concepita, edificata e infine suggellata quale propria.

---

<sup>75</sup> NISTICÒ, V. (2001: 114): *Accadeva in Sicilia*. Gli anni ruggenti dell'«Ora» di Palermo, I, Palermo: Sellerio («La nuova diagonale, 37»).

## BIBLIOGRAFIA

- ADAMO, G. ed. (2006): *La parola scritta e pronunciata*. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo, pref. G. FERRONI, San Cesario di Lecce: Manni («Studi, 99»).
- ALBERTOCCHI, G. & MESSINA, N. edd. (2005): *Leggere Vincenzo Consolo/ Llegir Vincenzo Consolo, Quaderns d'Italìa*, [Barcelona] 10, Numero monografico.
- CONSOLO, V. (1963): *La ferita dell'aprile*, Milano: Mondadori («Il Tornasole»).
- CONSOLO, V. (1967): «Il barone magico», *L'Ora. Libri* (Venerdì 17 febbraio): 9.
- CONSOLO, V. (1969): «Il sorriso dell'ignoto marinaio», *Nuovi Argomenti*, Nuova Serie, 15 [luglio-settembre]: 161-174.
- CONSOLO, V. (1970): «Una Sicilia trapiantata nella nebbia», *Tempo illustrato*.
- CONSOLO, V. (1974): «Guttuso torna nella "sua" Milano», *L'Ora* (Venerdì 18 ottobre).
- CONSOLO, V. (1975): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano: Gaetano Manusè.
- CONSOLO, V. (1976): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino: Einaudi.
- CONSOLO, V. (1977): *La ferita dell'aprile*, Torino: Einaudi, 1977 («Nuovi Coralli, 181»).
- CONSOLO, V. (1987): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, intr. C. SEGRE, Milano: Mondadori («Oscar oro, 9»).
- CONSOLO, V. (1989): *La ferita dell'aprile*, Milano: Mondadori, 1989 («Oscar Oro, 23»).
- CONSOLO, V. (1995): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, ed. a cura di G. TESIO, intr. C. SEGRE, Milano: Elemond Scuola («Letteratura del Novecento»).
- CONSOLO, V. (1997): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano: Mondadori («Scrittori italiani»).
- CONSOLO, V. (2004): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano: Mondadori («Oscar classici moderni, 193»).
- CUEVAS, M. Á. (2000): «La constante metaficcional en la obra de Vincenzo Consolo», in FELTEN, H. & NELTING, D. edd., *Una veritade ascosa sotto bella menzogna... Zur italienischen Erzählkultur der Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, pp. 129-35.
- CUEVAS, M. Á. (2006): «Le tre edizioni de *La ferita dell'aprile*: le varianti», in ADAMO, G. ed. (2006): 49-69.

- DI LEGAMI, F. (1990): *Vincenzo Consolo. La figura e l'opera*, Marina di Patti (Messina): Pungitopo («La figura e l'opera, 8»).
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C. (1982): *Introducción general a San Isidoro de Sevilla, Etimologías*, Edición bilingüe preparada por J. OROZ RETA, I, Madrid: Editorial Católica, («B.A.C., 433»).
- FONTAINE, J. (1959): *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Paris: Études Augustiniennes.
- MANDEL, G. ed. (1967): *L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. SCIASCIA, Apparati critici e filologici di G. MANDEL, Milano: Rizzoli («Classici dell'Arte, 10»).
- MESSINA, N. (1980): «Le citazioni classiche nelle Etymologiae di Isidoro di Siviglia», *Archivos Leoneses*, XXIV 68: 205-65.
- MESSINA, N. (2005): «Per una storia di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo», in ALBERTOCCHI, G. & MESSINA, N. edd. (2005): 113-126.
- MESSINA, N. (2006a): «*Lunaria* dietro le quinte», in ROMERA PINTOR, I. ed. (2006): 179-191.
- MESSINA, N. (2006b): «Nello *scriptorium* di Vincenzo Consolo. Il caso di *Morti sacrata (Il sorriso dell'ignoto marinaio, III)*», in ADAMO, G. ed. (2006): 121-160.
- MESSINA, N. (2006c): *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo. 'Il sorriso dell'ignoto marinaio'*, Diss., Madrid: Universidad Complutense.
- NISTICÒ, V. (2001): *Accadeva in Sicilia. Gli anni ruggenti dell'«Ora» di Palermo*, I, Palermo: Sellerio («La nuova diagonale, 37»).
- PAPA, E. ed. (2004): *Per Vincenzo Consolo. Atti delle giornate di studio in onore di Vincenzo Consolo (Siracusa, 2-3 maggio 2003)*, San Cesario di Lecce: Manni («Studi, 54»).
- PICCOLO, L. (1967): *Plumelia*, Milano: All'insegna del Pesce d'Oro («Acquario») [1979<sup>2</sup>]; *nunc*: ID. (2001): *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, pref. P. GIBELLINI, Milano: Scheiwiller («Poesia, 66»).
- ROMERA PINTOR, I. ed. (2006): *'Lunaria' vent'anni dopo*, València: Generalitat Valenciana-Universitat de València.
- SCIASCIA, L. (1967): «L'ordine delle somiglianze», in MANDEL, G. ed. (1967), pp. 5-7; *postea*, in SCIASCIA, L. (1983), *Cruciverba*, Torino: Einaudi («Gli



- struzzi, 281»), pp. 23-29; *nunc*, in Id. (1989), *Opere 1971-1983*, ed. C. AMBROISE, Milano: Bompiani, pp. 987-993.
- SCIASCIA, L. & GUGLIELMINO, S. (1991): *Narratori di Sicilia*, Milano: Mursia («Gli approdi») [1ª ed., 1967 («Scrittori moderni e contemporanei»)].
- SCUDERI, A. (1998): *Scrittura senza fine*. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo, Enna: Il Lunario.
- SEGRE, C. (1991): *Intrecci di voci*. La polifonia nella letteratura del Novecento, Torino: Einaudi («Einaudi Paperbacks, 214»).
- SEGRE, C. (2005): *Tempo di bilanci*. La fine del Novecento, Torino: Einaudi («BE, 201»); in particolare, «Inseriti storiografici e storiografia sotto accusa nel capolavoro di Vincenzo Consolo: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*», pp. 129-138.
- STAJANO, C. (1975): «Due siciliani pazzi per un libro unico», *Il Giorno* (Domenica 30 novembre): 3.
- TERNULLO, C. (1998): *Vincenzo Consolo*. Dalla Ferita allo Spasimo, Catania: Prova d'Autore («Confronti/consensi, 1»).
- TRAINA, G. (2001): *Vincenzo Consolo*, Fiesole (Firenze): Cadmo («Scritture in corso, 4»).



## ΕΠΙΛΟΓΟ



Dicen que Consolo  
(ensoñación)

MANUEL GIL ESTEVE  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

El que hoy os habla, desde aquel octubre de 2005, ha venido teniendo un sueño que se repite. Ha venido escuchando una y otra vez una voz que le dice: “**el sueño, del que la luna es el símbolo, es el mito que le queda al hombre**”. Porque dicen que de Sicilia ha llegado un ciudadano que sueña la Luna; un ciudadano de Europa que se me convierte en un personaje que ha comprendido que “la Storia è sempre stata una scrittura continua di privilegiati”, un ciudadano que nos trajo ahora hace un año una obra de arte hecha de referencias intertextuales, un creador que, a través de ese *cuntu*, nos presentó la idea teatral (en Valencia tan nacida del teatro y para el teatro) en la que, precisamente en el último cuadro de su representación coloca en boca del Virrey “Malinconia è la Storia” para hacernos llegar a sus lectores/espectadores que “si la vida es declamación, el sueño -del que la luna es el símbolo- es lo único que le queda al hombre”, el Mito que nos ha llevado también a nuestro sueño, seguramente.

Por eso el que os habla sueña, ya lo hemos dicho, una y otra y otra vez, que compone una obra monologada (con música y pintura, con poesía y prosa) en la que los personajes van realizándose, autocreándose, a medida que leen a un tal Vincenzo Consolo, llegado a Valencia desde Sicilia, a través de la Lombardía.

Los personajes que se van perfilando en este nuestro mi sueño leen con fruición al autor, tanto que acaban creándolo como otro personaje en torno al cual giran unos y otros en escena y, a medida que va pasando el tiempo, van adquiriendo entidad. Diríamos que mientras van actuando conquistan el derecho a convertirse en personajes. Seres humanos, sí.

En el sueño, que ya el que os habla no alcanza a saber si no es realidad, aparece nítida una Directora de escena, con fuerte presencia anímica, que anda por el patio de butacas con un teléfono móvil del que no se consigue saber cuál es su función, desplazándose constantemente y llamando a intervenir a cada uno de los que participamos en la representación. Somos personajes que ella ya conoce perfectamente antes de que salgamos a escena, mucho antes de que se escuche “señoras, señores, la representación va a comenzar”. Es como si los hubiera conocido hace mucho tiempo y hubiese estando hilando un diálogo en el que cada uno de nosotros cree que se ha inventado a sí mismo pero que, en realidad, lo que hace es responder a la función que ella le ha asignado, sin perder un ápice de su personalidad, cumpliendo una regla de armonía escénica, pincelada a pincelada, de un pincel misterioso, casi imperceptible.

Así, la que llamamos en el sueño Directora de Escena, va depositando a cada uno en el escenario, según unas reglas secretas, en las que el propósito fundamental es que sean ellos mismos y se comporten como tales, dando vida coherente a la representación, como si de la vida misma se tratara.

En el sueño, estamos en una ciudad mediterránea que vive de espaldas al mar pero que sabe gozar de su brisa y sus encantos y sabe vivir con igual gozo su cultura. Tanto es así que, en este sueño, la primera escena se sitúa en el centro de la ciudad y aparecen, al fondo, olores a pólvora, imágenes de una cosa que llaman fallas, creadas para quemar cada año enseres inútiles, ideas perversas, fantasmas del presente y del pasado, en una renovada catarsis que ha generado toda una cultura de la visión crítica del “mundo mundial”, una ciudad que ha transformado un río en lugar de encuentro y de cultura, que ha cambiado el curso de ese río que un día se levantó iracundo y la enlodó toda, incluso la maravillosa Biblioteca de su histórica Universidad situada en una calle llamada de la Nau, “la nave va”, en donde ahora nos encontramos para rememorar nuestra representación de hace un año, con precisión no mediterránea.

La Directora, en le sueño del que os hablo (¿o realidad ensoñada?) ha situado a los primeros personajes alrededor de una hermosa mesa cuadrada -que como todos sabemos es redonda, porque los cánones y el texto de la convocatoria a la representación dicen que tiene que ser redonda- y coloca con gesto apenas perceptible en el centro un personaje, que en su invención quiere que sea profesor de universidad, como moderador-moderado de un diálogo que él va introduciendo con suavidad, de manera casi imperceptible, casi como si no estuviera aún, sin embargo, estando bien presente, para, muy pronto, hacer mutis y dejar el espacio abierto de manera que cada personaje vaya entrando en escena motu proprio y de este modo convertir la representación en monólogo in crescendo.

La representación ensoñada está a punto de comenzar. La Directora estará siempre presente, atenta a la actuación de los personajes venidos de todas partes. Los personajes están a punto de convertirse en actores. No los violenta. Cuida sólo evitar distorsiones tónicas o espaciales.

La obra, al final, tendrá diecisiete personajes y ocupará doscientas treinta y siete páginas. “Señoras, señores, la representación va a comenzar”. Y empieza el juego de luces, que no vamos a describir por no difuminar en demasía el juego humano y, sobre todo, para permitir que sean los espectadores los que les vayan dando vida.

Comienza así el tiempo en la escena. Sólo recordaremos en escorzo que, como proveniente del infinito azul, baja sobre la escena y se diluye en luz tenue, creando espacios. Luz que lentamente se hace fuerza.

Silencio, ya, en la sala:

“... Tuve la suerte de participar y escuchar, en esa ocasión, al autor hacer el análisis magistral de su escritura de la desconfianza y la desesperación, hace dos años”, recita con cadencia del Noroeste el primer personaje femenino.

Estamos en el Aula Magna de la Universidad.

“... Como filóloga, quiero subrayar únicamente que si toda investigación implica un esfuerzo, el hacer una edición requiere, además de una preparación científica rigurosa, muchas horas de trabajo, una gran paciencia y, por supuesto, una metodología adecuada para los fines que se pretenden. El esfuerzo es todavía mayor cuando se trata de editar una obra de la dificultad y complejidad de *Lunaria*”.

...

El casi personaje-silencioso mira hacia otro personaje femenino al que la Directora ha asignado la función de Editora, que empieza lentamente:

“... Tengo que contar la anécdota de que cuando nuestro autor vio el Catálogo de la Editorial en el que aparece la traducción de *Lunaria*, risueño e irónico como es él, exclamó: Qué bien acompañado estoy con Dante y con Maquiavelo . Estaba junto a autores inmortales y Consolo, afortunadamente, no es inmortal todavía, aunque sabemos que tiene las obras y las cualidades necesarias para serlo”.

Se detiene un instante, mira al público y sigue:

“Sabíamos de la dificultad lingüística (...) por el italiano culto y poético que caracteriza al autor y que en esta obra se supera a sí mismo; y que la dificultad aumentaba además al presentar personajes en dialecto siciliano, del entorno cultural siciliano y de varios niveles sociales, y el trasfondo de cultura greco-latina que se detecta en las obras de Vincenzo Consolo, y que en ésta se presentaba con diálogos dramáticos, en dos lenguas, y en varios niveles sociolingüísticos”.

Y sigue adelante y mira a la directora que, pasados unos instantes, manda al tercer personaje venir. El tercer personaje llegado de allende los alpes, hombre de gran presencia, tranquilo, que anda siempre ordenando manuscritos y leyéndolos, e incluso buscándolos para depositarlos en un Fondo de Manuscritos que un día creó María Corti, dice, aludiendo a dos de los personajes ya presentados y presentes en el sueño:



“l’impresa di tradurre e di presentare al lettore spagnolo un’opera come *Lunaria* richiedesse non poco coraggio, sia da parte del traduttore sia da parte dell’editore, trattandosi di un testo notoriamente arduo, non soltanto per quanto concerne la sperimentazione formale e la complessa mescolanza linguistica, ma anche per la sua qualità di “riscrittura”, anzi di scrittura “palinsestica” (...), oltretutto per la densità della materia storica trattata e la fittissima trama di riferimenti intertestuali: tanto è vero che l’autore ha avvertito la necessità di approntare un imponente apparato illustrativo, un paratesto che fra *nota dell’autore* e *notizie*, occupa da solo, nell’edizione definitiva, più di un terzo del volume con un mosaico di citazioni che vanno da *Il libro di Ruggiero* di Idrisi al *Viaggio* di Ibn Gubay e alla *Storia dei Musulmani in Sicilia* di Michele Amari (...)”.

Hace una breve pausa, toma un poco de agua como hago yo ahora -sin que la Directora de Escena quiera intervenir allá en el fondo- y le escuchamos cuando se vuelve a los colegas:

“Si può subito pensare, naturalmente, alla cornice spagnolesca dell’opera, alla gran quantità di riferimenti alla Spagna, alla storia, alla cultura, alla lingua spagnole, disseminati nel testo”.

Se detiene, mueve su silla y la acerca hacia el público -como es habitual en él cuando interviene, con objeto de acercarse mucho más a la gente- y prosigue:

“non sarà stata estranea, immagino, alla scelta di Irene Romera Pintor di tradurre proprio *Lunaria* lo statuto formale del testo, il suo malcerto ma non dissimulato profilo di favola teatrale, di tragicommedia, se vogliamo”.

El autor que siempre anda en silencio, allá sentado en una fila del patio de butacas, sube un instante, porque así cumple a la representación, y casi en silencio, casi casi musita:

“Sono veramente imbarazzato per tutto quanto è stato detto su di me”.

Y sigue, después de una suave, casi imperceptible pausa:

“Al posto mio poteva esserci un altro scrittore, o un poeta. Però questa è l’occasione, il pretesto per un rito di grande civiltà.

I riti di omaggio, di analisi di un testo letterario, che non sia falso, che sia vero, mi riportano al momento in cui gli scrittori bizantini sentivano el rumore dei cavalli dei barbari che avanzavano e hanno scritto i loro testi migliori, riferendosi alla loro matrice greco-classica”.

Y el personaje-autor, que es tan joven o mucho más joven que los que están en el patio de butacas, a quien le gusta contravenir las reglas y no ha entrado en las disposiciones de la Directora de Escena, que en este punto de la representación le había asignado la función de estar fuera de la escena, durmiendo la siesta, aparece en un momento en el patio de butacas de una manera extraña, mira hacia el público y en la ensoñación, le dice las apreciaciones que parece que se las está diciendo a sí mismo. Escuchemos:

“Io sono convinto, al di là di ogni paragone, che viviamo in un momento pericoloso, prossimo alla fine della nostra cultura”.

Mientras habla, piensa que ya debería acabar porque con esta frase es suficiente para que todo el público pueda participar de lo que es su concepto de cultura de verdad, comprometido con el mundo y con la realidad, pero como ha hecho un contrato con el teatro, no le van a pagar sino sigue absolutamente soñando y soñando.

Entonces el padecedor (¿o gozador?) de ese sueño extraño, se atreve a intervenir casi desde el fondo de la escena, se atreve a interrumpir, con mucho miedo y tremenda ilusión y oyendo las últimas frases del autor, alcanza a decir: “Traducir es aunar culturas, sin destruir nada, hacer que la cultura de origen encuentre solución de continuidad en la que se traduce, aprehender que vivir es respetar y para respetar es condición indispensable comprender”. Porque, el soñador ensoñado, en un momento determinado, se ha creído que es el autor de la obra que estamos representando, absurdamente. Cuando se da cuenta de esto, se decide a concluir: “Traducir es entender la globalización como respeto exquisito a la diversidad”.

La directora de escena que sigue presente (no se ausenta un instante y los actores están siempre violentos porque no consiguen que se vaya ni un minuto y por tanto se sienten “molto imbarazzati”), en realidad no es la directora de escena, es la creadora también del sueño porque sin ella no habría existido tal sueño, habla pensando desde la sala (porque entiende que es el momento de convertirse también ella en personaje de esta obra onírica). Dice:

“son muchas las emociones que he sentido al oír las intervenciones de los aquí presentes”. Como se dedica al humanismo, hace preguntas y responde a las preguntas que se hace:

“¿Cuál fue mi itinerario para llegar a Consolo? (...) Tengo que nombrar a un entrañable profesor y compañero. Uno de los primeros que tuve en la carrera, cuando entré a los diecisiete años en la Complutense, presente hoy en esta sala y que mañana nos desvelará “le quinte de *Lunaria*”.

Y no se daba cuenta de que no estaba hablando de mañana sino de un año después exactamente que iba a venir a cerrar la realidad de esta ficción o, quizás, la ficción de esa realidad. Ella no se daba cuenta, pero ya lo sabía y también otros lo sabíamos, hasta el Vicerrector lo sabía y lo iba a decir en un momento determinado en su no ficción de la realidad.

Tras breve pausa, la directora retoma la palabra y dice:

“Caterina y Vincenzo...” -Vincenzo como sabéis es el personaje del autor que aparece siempre casi escondido para que no le vean- “Caterina y Vincenzo Consolo, que me recibieron con una sencillez y una cortesía nacidas del corazón, fuera de lo común”.

Más preguntas (siempre tiene preguntas): “¿Cómo no decirlo aquí? Quedé deslumbrada por la profundidad de su cultura, de tantas resonancias comunes, por una identidad de pensamiento y de afecto tan grande que me sentí verdaderamente en casa. Y decidí leer TODO Consolo (...) En Consolo reconocí esta belleza “subyugadora” del lenguaje en su prosa, en los versos que forman el entramado de su discurso y que despiertan tantos ecos en mi memoria. Me sentí como en “casa”. Su lectura me permitía

sumergirme en un mundo de belleza y de fascinante búsqueda... y *Lunaria* me “enamoro” perdidamente (...) Voy a decirles ahora lo que yo pensaba exponer para acercar *Lunaria* a un público nuevo que no lo hubiese leído todavía“.

Pero nota que el tiempo pasa y entonces calla... Y el moderador, que siempre está ahí presente aunque no lo parezca, un tal Espinosa, en este punto, ese moderado moderador se dirige al público y les dice:

“Qué mejor que cerrar este Acto, esta maravillosa tertulia que hemos tenido aquí, con las palabras de la traductora (...) Sabiendo que después tenemos la representación teatral a la que estaremos encantados de asistir”. Pero quiere que algunos en el público digan si puede ser representada o no, algunos discuten si es teatro o no. Él prosigue:

“y ya que no nos la puede leer personalmente el autor -menos mal para él, aunque nos encantaría- la oiremos de boca de unos actores muy profesionales”.

Por tanto señores salgamos a la calle, sigamos charlando, cambiemos nuestras impresiones. Cae el telón pero no acaba el acto. Vamos hacia un nuevo cuadro. El tiempo justo para cambiar de decorado.

Todos los actores confundidos con el público, porque ya son actores pero son también por lo tanto público, se van a asistir a la representación para después volver a ser personajes y actores y regresar al mismo escenario. Pasa un breve tiempo. Se oyen aplausos ante la maravilla de la representación realizada por aquellos extraordinarios actores -profesionales, no como nosotros-. El público, entre los que se confunden los personajes de este ensueño, goza sobremanera, aplaude con fruición, casi contiene el aliento durante la puesta en escena para no perturbar la complicidad que se ha creado, y, apenas finalizado el texto, aún con él en los cinco sentidos, vuelve sin prisa pero sin pausa a la segunda parte de aquel primer acto.

De nuevo, se levanta el telón y aparece solo en escena, en la mesa cuadrada, un personaje que ya conocemos:

“Ma la luna, la luna... “ed io che sono?” si chiede il pastore asiatico. “Io sono” afferma invece con energia un altro errante, il nomade della valle dell’Indo o del deserto egiziano che percorre il Maghreb, giunge in Spagna, in Sicilia, nel Napoletano. Diciamo del gitano posseduto dal lorchiano *duende*, il gitano che distoglie lo sguardo dalla luna, dal cielo, per appuntarlo sulla terra. Del gitano che ritrova la misura umana, la finita geografia della sua esistenza, e questa afferma, con forza: con il canto, il *cante jondo*, il movimento, la danza, canto e movimento come quelli dei coreuti della antica tragedia greca”.

Tras una breve pausa, prosigue:

“Ma ci sono poi altri poeti che la rimettono in cielo, nel cielo della poesia. Lorca, ad esempio, gioiosamente, con un gioco quasi di fanciullo:

“Alta va la luna  
bajo corre el viento  
(...)  
luna sobre el agua.  
Luna bajo el viento”<sup>1</sup>.

E ancora,

“La quilla de la luna  
Rompe nubes moradas”<sup>2</sup>.

“Los niños se comen la luna  
Como si fuera una cereza”<sup>3</sup>.

“La luna está muerta, muerta;  
Pero resucita en la primavera”<sup>4</sup>.

Todos, personajes y espectadores, se maravillan de cómo el autor conoce la cultura de nuestro país, de cómo el autor no sólo la conoce, sino que la vive, cómo le apasiona, nueva obra, nueva

---

<sup>1</sup> Cf. GARCÍA LORCA, F. (1921-1924): *Canciones*, “Nocturnos de la ventana [A la memoria de José de Ciria y Escalante, Poeta (1)]”.

<sup>2</sup> Cf. GARCÍA LORCA, F. (1921): *Poema del cante jondo*, “Poema de la Saeta: A Francisco Iglesias [Madrugada]”.

<sup>3</sup> Cf. GARCÍA LORCA, F. (1921-1924): *Canciones*, “Teorías [Tío-vivo]”.

<sup>4</sup> Cf. GARCÍA LORCA, F. (1921-1924): *Canciones*, “Canciones de luna [Dos lunas de tarde: A Laurita, amiga de mi hermana]”.

realidad. Y yo, el personaje que podríamos llamar ensoñador, que ya no sabe si sueña o está viviendo en la realidad las dos cosas a la vez, me dirijo al público en el que hay estudiantes y les digo (yo, que fui alguna vez profesor):

“Consolo es un escritor preocupado por proporcionar un sentido completo de toda su obra literaria, en relación con sus orígenes sicilianos, a los acontecimientos históricos de los que es y ha sido testigo, incluso en relación con la obra de otros grandes escritores, italianos y no italianos, del pasado o del presente. Porque, daros cuenta, nuestro personaje-autor es un intelectual que encuentra en la historia sus raíces y en la actualidad su realidad”.

Al momento se levanta un nuevo personaje del que no nos hemos dado casi cuenta porque camina como de puntillas, pero que está presente en toda la representación, al que la Directora ha animado en un momento determinado. Aparece en escena, sube, es el décimo, venido desde el Sur de Italia, y dice:

“Certo, il mutare, spesso rapido e personale, della lingua letteraria, la regionalità assai marcata della lingua degli autori contemporanei -come non pensare a D'Arrigo, primo fra tutti, e poi a Sciascia, Bufalino, e ancora a Silvana La Spina, Silvana Grasso ecc., e, più indietro nel tempo, Pirandello e Verga?- sono elementi che non aiutano nella traduzione dell'opera letteraria, già difficile per sé stessa. Ma soprattutto non aiuta la persistente mancanza di sistematiche descrizioni della lingua degli autori citati. A quest'inconveniente ho più volte promesso, insieme ai miei allievi, di por rimedio”.

Se incorpora, muy parsimonioso, el decimoprimer actor que se llama “addeto culturale” pero que en realidad es ahora Regente de una Institución de la República italiana, ¡un Regente en una República! Vete tú a saber de qué puede ser reminiscencia. Ésta es la maravilla de las obras de teatro, que se puede tener todo cuando en realidad es imposible tenerlo. Da un paso al frente cómo le corresponde y comienza en castellano:

“En los distintos estratos de significancias, la escritura palindrómica que Consolo realiza, se profundiza magistralmente con alusiones a Leopardi, y también a Sciascia, en la temática de *la luna* como uno de los temas fijos, uno de los arquetipos, más que yungianos, de la poética universal. El argumento insólito y estimulante, que se debe a Piccolo y que Consolo ha sabido recoger, es que asistimos a un ritual funerario: las exequias”... -Y yo recuerdo -en puro sueño- una anécdota de tantas personas persiguiendo el constante mudar de el cadáver de Pirandello; un día lo contaré en otra representación- “las exequias, no de un dios o un rey o un personaje y (reconozco que efectúo un salto atrevido y fundamental) tampoco a las exequias de la mies, es decir de la cosecha o de la vendimia, las cuales como “pasión y muerte” vegetal inevitable para hacer el pan y el vino que nos sustenta, generan unos valores que se conectan y se entroncan en la significancia que damos a los rituales funerarios en el área del Mediterráneo como explica magistralmente el libro citado de Ernesto De Martino (...) La comarca *senza nome* se contrapone a la Palermo cantada como quizás nadie cantó nunca con tanto conocimiento y amor a esta ciudad. Una ciudad única, de embrujo, de una sedimentación histórica inmensa que Consolo, con mucho pudor describe...”.

Los espectadores piensan en lo que se ha convertido la cita de Lorca a la hora de la verdad en esta estructura tan profunda. Ya quedan pocos personajes, pero es que tienen que intervenir todos porque sería una descortesía por parte de la Directora. Entonces otro personaje preocupado siempre en las culturas de los puentes, creador de una asociación internacional, que un año después iría a una mesa redonda para explicárnoslo de una manera vehemente y que nos invitará en la comida a bombones exquisitos, con sabor valenciano... exclama: “Vincenzo Consolo, per me, è la risposta, il contro-canto, al mondo che ci circonda attualmente, a questa “civiltà”, si fa per dire, omologata e “telestupefatta” per riutilizzare un neologismo icastico creato dallo scrittore”.

Le toca al número trece, al personaje que viene de Sevilla y el número trece en Sevilla es horroroso, tanto que el ensoñador ha estado a punto de saltarse el número, pero no lo hace porque el soñador sabe que este personaje no es sevillano, que aunque viene de Sevilla es de Alicante y por tanto del Mediterráneo. Dice:

“antes habíamos asistido también a la puesta en escena de la diversidad lingüística, otra de las notas esenciales de *Lunaria*: la lengua del *lugar elegido* que atraviesa la ficcionalidad toda consoliada, el lugar fundacional aludido en el “Epílogo” de *Lunaria* como «isola in cui dimora / frammento di parola», que aparece nombrado como «Contrada senza nome». El autor es Consolo, no lo olvidemos.

Ahora aparece un personaje, un personaje a quien es difícil darle un nombre porque habla poco. Es un personaje muy alto, silencioso, que mira siempre escrutando la realidad. Un personaje venido de Italia pero asentado en Cataluña, al Norte de la Comunidad Valenciana en donde algunos valencianos creen que hablan valenciano del Norte; dice apenas sin pausa:

“In *Lunaria* Consolo è come se restaurasse *L'esequie della luna*, ripristinando, attraverso precise citazioni, l'archetipo del sogno che è la genesi di questo insolito trittico lunare”. Tantos escritores han hablado y cita a Segre:

“il sogno di Leopardi, risognato da Piccolo in forma di racconto, viene un'altra volta sognato da Consolo (...)”.

Su intervención se acaba. Llegamos al final del proyecto de representación, del mismo Epílogo, en este primer año. Un Epílogo que será representado al año siguiente. Será un año después con actores casi iguales pero con alguna variante interesante que se va colocando. El personaje que ahora llega, un año después pronunciará la conferencia de Clausura. Siciliano también, pasado por Santiago de Compostela, afincado un tiempo largo en Madrid, que ha vivido en Chile, para, hoy por hoy, afincarse en Girona. Un personaje que pasa sus días trabajando en una Tesis que en opinión de quien la conoce es estupenda. Un pan-personaje. Recita:



“Il sempre puntuale Cesare Segre -in un saggio di *Intrecci di voci*- registra con precisione i non pochi passi in cui *Lunaria* riecheggia *Lesequie*”. Pero dejémoslo así “dietro le quinte” porque él no lo sabe pero dentro de un año exactamente pronunciará la conferencia de clausura.

Es tarde y el público no ha dormido la siesta (tampoco el autor personaje): es un desastre. En el ensayo, como hay mucha luz no logran dormirse sin que la Directora de Escena lo note y el público está pensando ya en que el año que viene este mismo día, a esta misma hora, va a oír a ese personaje. Pero antes de acabar el acto, lógicamente la directora de todas las representaciones tiene que decir algo de cómo ha ido la cosa entre ensayo y representación:

“Página a página, en cada una de sus obras, que son todas ellas capítulos de un único y mismo libro, Consolo proyecta, como en una linterna mágica, unas meditaciones que se convierten en ensoñación. Ensoñación a veces brillante e irónica, otras envuelta en brumas de nostálgica melancolía, pero siempre personal y sugestiva reconstrucción de una memoria impalpable, que con paciencia de orfebre rescata y redime para así poder traspasar la realidad y hacerla más auténtica, más pura, más real que ella misma. Para conseguirlo, Consolo, a través de la textura de su escritura y la calidad de su fantasía, hace prevalecer sobre la acción y la narración de los hechos, la reflexión y la descripción que se abren a la imaginación, entretejiendo un sueño que se deshace y se multiplica constantemente”. La directora siempre hace alusiones a la lengua francesa que es casi su primera lengua y entonces:

“Recorre la “voie royale”, heredada desde los tiempos inmemoriales de Homero”.

El sueño por fin -como hemos dicho- es lo único que nos queda y se hace realidad. Entonces la directora prosigue y sigue preguntándose:

“Así despertamos de nuestro sueño todo envuelto en un bellissimo “cuntu”. ¿Quiénes somos en este sueño de la vida o en esta

vida que es sueño? He aquí la gran incógnita que ha obsesionado a filósofos, poetas y visionarios (...) También nosotros, nos podemos preguntar ¿fue este sueño que compartimos, el de un Virrey desengañado, melancólico, en una noche sin luna? ¿O fue este Virrey el sueño de una Luna hastiada de sí misma?”.

Los actores y el público se van silenciosamente. Dicen que las luces se apagaron, dicen que cayó el telón, dicen que Consolo salió despacio acompañado por Caterina y por la Directora de la representación y decidió volver al año siguiente, incluso sin siesta, este mismo día a escuchar, primero en el Aula Magna de la Universidad, luego en el salón de Cristal del Ayuntamiento, en donde hizo reír en carcajadas francas al autor de esta ensoñación (secreto que guardan ellos dos), y descubrieron una misma identidad. Y es que los que decían “Consólo” sabían muy bien que en la Romania las vocales tónicas breves diptongan y entonces lo convertían en su consuelo de una manera patente.

Los cronistas de aquellos años difíciles para el mundo y sobre todo los autógrafos que dan testimonio sistemático, dijeron que Consolo -el autor que era personaje y realidad a la vez- decidió volver acompañado de Caterina. Y volvió, volvió para regocijo de los personajes que se dieron cuenta que no eran ficción sino realidad, pero que eran realidad porque habían sido capaces de vivir en ficción.

Sí, volvió. Volvió a Valencia. Y volverá de nuevo porque la Directora cuando duda de la realidad, está afirmando la misma realidad: su voluntad de reunir a los personajes que saben que Consolo y Caterina existen y viven con fuerza. Y sienten el gozo de estar en Valencia, entre personajes, amigos. Sí, quieren volver.

Volverán.

### **Epílogo:**

Mientras cae el telón, se escucha, no sabemos desde qué lugar del infinito azul mar: “Hasta el año que viene. La representación acaba, en este instante, de empezar”.

## APÉNDICES



## PRESENTACIÓN DEL LIBRO:

*Lunaria vent'anni dopo*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006  
Irene Romera Pintor (Ed.)  
(Actas de las Jornadas Internacionales celebradas en  
la Universitat de València, 24-25 de octubre 2005)

Moderador: Manuel Gil Esteve, Decano de los Catedráticos Españoles de Filología Italiana.

Participantes (por orden de intervención):

1. Vicente Navarro de Luján, Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas de la Generalitat Valenciana.
2. Leonardo Carbone, Cónsul Honorario de Italia en Valencia.
3. Isabel González, Catedrática de Filología Italiana de la Universidad de Santiago de Compostela, Presidente de la Sociedad Española de Italianistas (SEI).
4. Fausto Díaz Padilla, Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Oviedo.
5. Irene Romera Pintor.

### **Manuel Gil Esteve**

Como todos saben yo soy un inmoderado. El problema consiste en que no hay nadie que modere a un moderador. Entonces, si me lo permiten, voy inmoderadamente a moderar la sesión... Al moderador simplemente le corresponde dar la palabra y dar la palabra a todos y cada uno de los componentes de esta Mesa. Para mí es un verdadero honor, y, de manera especial, en primer lugar, dársela a Don Vicente Navarro de Luján, Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas, al que agradezco su presencia en esta presentación de Actas *Lunaria vent'anni dopo* porque

es una persona realmente importante y muy considerada dentro de la actualidad de la Comunidad Valenciana, al que solicitan constantemente en cualquier acto cultural que se desarrolle en Valencia. Por tanto, su presencia hoy aquí, en las circunstancias en las que lo hace, es realmente de agradecer.

### Vicente Navarro de Luján

Ilmo. Sr. Cónsul, Ilmo. Sr. Decano, señoras y señores. Yo quiero empezar evocando una conversación que hace un momento teníamos el Cónsul de Italia y yo. Una conversación breve, rapidísima, a la espera de que comenzara el acto y es la similitud que hay entre los italianos y los españoles, entre otras esa tendencia nuestra a lo que en el castellano del centro de España sería “aquí te pillo, aquí te mato”. Les voy a contar mi presencia aquí. Yo tenía -como todos los viernes- mi agenda acabada para esta semana y hoy, a las 19.00, tenía que presentar nada más y nada menos que un libro sobre “Cartel de toros”, precioso por otra parte, en la Politécnica. Pero de repente hoy, a las 12.30, me llega la noticia de que el Conseller no puede estar aquí en este acto a las 19.30 y que yo he de venir a presentar o a colaborar en la presentación del libro que hoy nos ocupa. Sin más, sin más documentación. Y yo quiero recordarles a Uds., que son de Filología Italiana, que no de Filología Alemana, como anécdota lo siguiente: cuando Martín Lutero se plantea la traducción al alemán de la Biblia, desde el griego y arameo, se encuentra con una frase que dice lo siguiente: “Y Cristo, siendo Dios, se anonadó y se hizo Hombre”. Lutero, Fray Martín, empezó a darle vueltas a cómo traducir ese concepto, no tanto la palabra como el concepto, lo que esa palabra quería significar: la pérdida, en cierto sentido, de la condición Divina en favor de la condición humana. Y descubrió una palabra que luego se ha utilizado hasta la saciedad: “Cristo, siendo Dios, se alienó y se hizo Hombre”. Esa palabra “alienación”, que es el nuevo elemento inteligible en cuanto a su contenido y significación teológica, fue después recogida por Carlos Marx en sus *Fundamentos de la crítica a la Economía Política* que además

cita al autor. Pero ¿por qué digo esto? Porque lo más cercano al concepto luterano que encierra ese verbo es dedicarse a la política. Uno está alienado totalmente, en el sentido de que no vive en sí, sino que vive en otros y por otros. Total: que aquí estoy. Menos mal que el objeto de la reunión no me era del todo ajeno. Yo creo que el venir a presentar unas Actas que se refieren a un literato como es Vincenzo Consolo me permite por lo menos no estar en un espacio absolutamente desconocido.

Rememoramos hoy con la presentación de este libro de Actas unas Jornadas parecidas a las que hoy se celebran en torno a una obra de este autor italiano tan mal conocido en España. Hay una cosa dramática y es que los españoles en general creemos que conocemos la cultura italiana y viceversa. Es verdad que tenemos una amplia relación como pueblos y como estados pero yo creo que es una relación superficial. Cuando un español se plantea por ejemplo que conoce bien la lengua italiana, esto lo sostiene hasta que se pone a leer *il Piacere* de D'Annunzio, momento en el que dice: esta lengua es bastante más compleja de lo que a mí me parecía... Eso me ocurrió a mí cuando quise leer en italiano esa novela maravillosa de D'Annunzio y me di cuenta de que era una lengua con mucho más contenido y más difícil.

Tenemos una tradición histórica bastante conjunta. Yo mismo, en el despacho donde estoy, tengo abajo enterrados en una Cripta al Duque de Calabria y a su esposa Germana de Foix -imagínense si estoy cerca de los reinos del Sur de Italia-. Y además he comprobado que están ahí efectivamente, que no es ninguna leyenda, mediante un estudio que me hizo este año la Universidad Politécnica de Valencia. Pero me duele mucho ese desconocimiento de nuestras culturas creativas contemporáneas. Si Uds. preguntan a cualquier lector español cuáles son las últimas obras literarias -ya sean traducidas o no- de autores contemporáneos italianos que se está leyendo, pues la verdad es que se encuentra uno con que hay un cierto desconocimiento. Por lo tanto estamos hablando de un conocimiento muy superficial en donde no se

profundiza en la riqueza cultural de ambas lenguas y de ambos países.

El año pasado las Jornadas se celebraron en torno a la celebración del vigésimo aniversario de la publicación de *Lunaria* en donde se conjuntan varios géneros literarios. Ese trabajo le valió a su autor nada más y nada menos que el Premio Pirandello en el año 1985 y fue traducido por Irene Romera Pintor. Aquella traducción le valió a la traductora el Premio Internacional a la mejor Traducción de obras literarias y científicas, correspondiente al ejercicio del año 2004. Yo creo que la profesora Romera supo trasladar al castellano perfectamente la atmósfera melancólica del texto original italiano, la tensa relación que puede producirse entre un hombre superado por la vitalidad exuberante de su esposa, por la pléyade de personajes, parientes y vecinos que le rodean y asfixian, una densidad de relaciones ambiguas y contradictorias -piensen en el mediodía italiano- tan parecido en mucha de su plasmación a algunas contradicciones de nuestro Sur y de nuestro Mediterráneo y que tan bien ha sido descrito por lo mejor del cine “clásico” contemporáneo italiano. Yo lo llamo “clásico” pero es contemporáneo. Estoy evocando “La terra trema”, “Rocco y sus hermanos”... tantas películas de maravillosa factura difícilmente repetibles hoy, que reflejan también -como *Lunaria*- ese mundo del Sur, ese mundo del mediodía italiano.

Es un libro trasunto de una melancolía, rayana en la locura, en el realismo, en la fantasía, en la ironía... una mezcla de géneros genial que hizo de Consolo uno de los autores de referencia necesaria de la literatura italiana contemporánea.

Y comentábamos antes al principio que si buena parte de su creación está traducida al castellano, como la obra que motiva las Jornadas de estos días, indicaba que probablemente Consolo no es lo suficientemente conocido entre nosotros como su calidad literaria requeriría. Y es que, como decía, pese a nuestra historia común de la Corona de Aragón, nuestra similitud antropológica, nuestra similitud histórica, seguimos siendo, en materia cultural más allá de las apariencias del viaje turístico, dos pueblos que



mutuamente se desconocen. Yo creo que Jornadas como ésta y la actividad de traducir a autores contemporáneos italianos ha de co-ayudar a que esa situación no se produzca y sobre todo en una ciudad como Valencia en la que hay muchas personas que descendemos de Italia aunque sea remotamente. Yo le he comentado al Cónsul hace un momento que desciendo en línea recta del Conde de Cavour, por vía de mi madre. Pero no solamente eso: parte de mi familia vino de Italia, pasando por Malta hasta afincarse en Valencia y por tanto creo que muchas de las personas que vivimos aquí en Valencia, como no podía ser menos porque hemos sido historias compartidas, tenemos mucho que ver con Italia o Italia tiene mucho que ver con nuestras propias señas de identidad, nuestras propias señas antropológicas. Y nada más: lamento yo no haber tenido el tiempo suficiente para haber preparado mi intervención como el acto merecía y como respeto a Uds. que están aquí presentes, pero estoy aquí presente con todo el cariño y con la improvisación necesaria que hace que unas tres o cuatro horas antes y teniendo otro acto por medio antes tenga que dirigirles la palabra.

Enhorabuena a la Directora de estas Jornadas, a la coordinadora del libro de Actas que hoy presentamos. Y desde luego en este libro se percibe claramente que no estamos solamente ante un novelista. Es un escritor, un autor cuya carga poética, cuya capacidad de ternura y de sensibilidad le acerca a alguien que se encuentra también muy próximo a la poesía. Muchísimas gracias y felices Jornadas.

### **Manuel Gil Esteve**

Agradecemos de nuevo sinceramente a Don Vicente Navarro de Luján, su presencia aquí. Creo que después de conocer la peripecia, que ustedes acaban de oír, de cómo ha llegado aquí, le agradecemos efusivamente su presencia y su esfuerzo.

Le corresponde a continuación la palabra a Don Leonardo Carbone, Cónsul Honorario de Italia en Valencia.

## Leonardo Carbone

Voy a hablar en castellano porque realmente el castellano era el idioma de la dominación en Sicilia y en Nápoles no sólo durante el período de la Corona de Aragón si no hasta Carlos III (luego sus hijos ya empezaron a hablar napolitano). Carlos III se fue a Madrid como Rey y de esto los napolitanos no se olvidan.

Acabo de volver de Nápoles, donde estuve tres días, y mientras estaba allí estaba meditando sobre los lazos que realmente nos unen culturalmente y -estoy de acuerdo con mi ilustre predecesor que acaba de hablar Vicente Navarro de Luján- realmente somos superficiales en este aspecto. La verdad es que se trata de un conjunto que sabes que tienes dentro pero no sabes cuándo lo vas a expresar, cuándo va a salir porque los lazos están ahí -creo más en Nápoles, porque aceptó más fácilmente la dominación, que en Sicilia (los sicilianos son un poco más cerrados)-. Hay muchas costumbres, muchas ideas, mucha historia. Yo me estaba fijando particularmente en eso y pedí ayuda al archivo para buscar la presencia de los valencianos en Nápoles. Hay muchos como Don Jaime Pastor, caballero valenciano que vino a Nápoles, y su tumba está en el Museo de San Martín.

Hace unos días estaba releendo a Benedetto Croce, uno de los grandes filósofos italianos además de un historiador estupendo, que había recogido diarios de todos los militares, clérigos españoles que habían vivido en Nápoles y Sicilia en la época de los Reyes Católicos, etc. y el impacto de la ciudad en ellos.

Al principio había una especie de lucha y al final las dos culturas se fusionaban en una. Hoy podemos decir que en Sicilia si tú asistes a una procesión del Viernes Santo, si tú cierras los oídos -para no oír el siciliano- puedes pensar tranquilamente que estás en cualquier pueblo español, ya sea en Sevilla, etc. Y yo creo que la importancia que tienen las procesiones, las cofradías sigue siendo la misma que cuando se realizaban por parte de los castellanos que habían venido a Sicilia y Nápoles.

Consolo es un escritor lleno de melancolía. Pero yo creo que la cultura Mediterránea es así. A mí me molesta cuando voy a una

tienda y veo que de cincuenta libros, treinta y cinco son de Dan Brown, Rawling, etc. Nos están imponiendo una cultura ajena a nuestra tradición, a nuestras raíces, que no es cultura, porque lo que realmente es el Mediterráneo, lo que las dos culturas, España e Italia pueden producir, pueden dar al mundo, es muy superior a cualquier cosa que nos ofrecen estos señores. Con esto no significa que no haya grandes escritores anglo sajones, pero no es lo mismo: les falta la chispa interna que vive en nosotros, que nos une, que nos hace de una misma matriz cultural, de una misma historia, de una misma religión, de pequeñas costumbres, que nos hace distintos de los demás. Yo como Cónsul veo a muchos italianos aquí y puedo decir que llegan aquí y desaparecen en el tejido social valenciano. Igual les pasa a mis colegas en otras partes de España: se sienten en casa porque a parte de que el pueblo es muy acogedor, también hay muchas cosas que unen y que ellos mismos no se dan cuenta de que es lo mismo. No me quiero demorar porque hay expertos que saben mucho más. Pero sí quiero decir que Consolo es uno de esos escritores que tiene esa chispa, tiene ese tesoro dentro de él, que es un tesoro de siglos de historia que se basa sobre el Mediterráneo, se basa en la cultura, empezando por los griegos, los fenicios, los romanos, los aragoneses, los angevinos, etc. que sale natural y espontánea cuando lees sus libros y escritos.

Lo único que espero, y nosotros haremos lo que podamos y el gobierno está tomando medidas también, es hacer más cultura con este tipo de escritura porque nuestros propios hijos ya no saben, ya han perdido conexión con su pasado que ha sido glorioso. Gracias.

### **Manuel Gil Esteve**

Como dice muy bien el Cónsul Carbone, es el momento de tomar conciencia. Nos hablaba de cultura, de esas culturas extrañas. Llegará un día en el que si no tomamos conciencia, ese “vaso de bon vino” habrá desaparecido de nuestras culturas y otras bebidas nos habrán colonizado... Hay que volver al sabor

primigenio de la cultura en su más estricto significado etimológico, al verbo “colo” latino, ese vivir humano de cada día en el Mediterráneo.

Desde Galicia nos llega no la lluvia o las tormentas, sino nada más y nada menos que la “compañera y sin embargo amiga”, Isabel González. Estuvimos aquí los dos en las Jornadas anteriores, sin duda por la generosidad de Romera Pintor, más en lo que a mí se refiere. Por tanto, lo que ella diga es lo que yo habría dicho sin acento gallego. Pero ella lo expresará mucho mejor, como es lógico, porque, en el campo que nos ocupa, tiene la preparación que yo espero alcanzar. Tiene la palabra.

### **Isabel González**

Buenas tardes a todos. Muchas gracias por su asistencia a esta reunión científica de tanta altura. Como Presidenta de la Sociedad Española de Italianistas, quisiera agradecer, en primer lugar, la invitación de la Dra. Irene Romera Pintor a participar en este acto académico que ella, con la humildad que la caracteriza, llama “Jornadas Internacionales” cuando en realidad, y según mi opinión, se trata de un verdadero Congreso; y lo digo porque todos los que como yo tenemos la edad suficiente para haber asistido a muchos Congresos, nos hemos dado cuenta de que, algunas veces, llevan ese nombre y luego no son tales. En este caso sucede lo contrario: realmente es un verdadero Congreso de especialistas en Consolo.

Como la Dra. Romera es tan organizada y sé que tiene todo perfectamente planificado, yo también, dentro de la misma línea, quiero cumplir únicamente con mi obligación aquí, y no decir más de lo estrictamente necesario. Dado que a cada uno de nosotros se nos ha asignado una misión, la mía es sólo la de congratularme con todos ustedes de que una italianista como la Dra. Romera siga trabajando en la obra de un autor como Consolo, otro italianista que ella conoce muy bien. Dejo la verdadera presentación de las Actas a quien le corresponda que es, en este caso, a mi colega el Dr. Fausto Díaz Padilla que, como no ha es-

tado aquí el año pasado y no ha oído lo que aquí se dijo, no ha tenido más remedio que leer el libro de Actas con todo detalle y sé que por ello va a hacer una presentación detallada que me evite a mí, si lo hiciera ahora, repeticiones inútiles.

Lo único que sí quiero, en este momento, es constatar, resaltar y recalcar que justamente hace un año celebrábamos en esta misma sede, unas Jornadas -en ese caso las *Primeras Jornadas Internacionales en homenaje a Vincenzo Consolo*- y la presentación de *Lunaria* con aquella cuidada edición, traducción, introducción y notas de la propia Irene Romera. Celebrábamos también junto con la Directora de la editorial, la Dra. Matilde Rovira, ese premio internacional que tan merecidamente ha llevado y hoy de nuevo regresamos para homenajear a Consolo.

A Irene le tengo que agradecer, entre otras muchas cosas, el que me haya acercado a Consolo y a ese ramillete de especialistas en el lenguaje del autor siciliano. También gracias a la Dra. Romera he conocido al profesor Cremante, que precisamente está hoy aquí, habiendo venido directamente desde Santiago de Compostela, en cuya universidad y a petición del “Departamento de Filología Francesa e Italiana”, hemos tenido la suerte y el honor de tenerlo como profesor invitado (profesor visitante, concretamente). Precisamente en Santiago de Compostela, en una de sus conferencias, hablando de Gadda, Cremante se refería a los distintos niveles del lenguaje de algunos escritores y cuando tenía que situar a Consolo lo colocaba en un lugar especial. Yo estoy totalmente de acuerdo con el Dr. Cremante: Consolo es un autor tan difícil que no es nada fácil catalogarlo en un determinado nivel, pero incluso los que no somos especialistas y lo conocemos simplemente como lectores y no como estudiosos de su obra, nos damos cuenta de su profundidad y de su dificultad, eso sí.

Si el año pasado he estado muy contenta porque he aprendido mucho sobre la obra de Consolo, este año vuelvo a estarlo por haber asistido a conferencias tan profundas y tan bien estructuradas como la del profesor Cremante esta mañana, o como la del profesor Giulio Ferroni esta tarde, o como la del profesor Salvato-

re Trovato, porque a los que somos curiosos -y todo investigador ha de ser curioso- nos animan y nos hacen aprender, cosa muy importante para mí y se lo agradezco.

Y ya para terminar, como Presidenta de la Sociedad Española de Italianistas, aprovecho la oportunidad para felicitar a la Dra. Romera, una de las italianistas importantes en España. Yo le agradezco todo lo que hace por el italiano y por su difusión.

Estoy segura -como ha dicho el Vicerrector esta mañana- de que nos volveremos a reunir, el año que viene, o cuando corresponda, para presentar las Actas de este Congreso porque espero que la Generalitat Valenciana siga -como ya ha hecho con *Lunaria vent'anni dopo*- contribuyendo a su entera financiación, pues sería una pena que después del esfuerzo de tantas personas, este Congreso no se viera culminado con la publicación de un volumen que recogiera todas las conferencias. Sé que la Dra. Romera va a intentarlo, pero yo desde aquí pido la ayuda de todos, empezando por la de los conferenciantes para que manden sus textos en el tiempo y forma pedido. Muchas gracias.

### Manuel Gil Esteve

Como ven Isabel González siempre tiene ideas malévolas: quiere que Irene Romera Pintor siga y siga trabajando. Y he de recordar que en Italia y en España existe el divorcio. Por tanto hemos de dejarla descansar, para que su familia también descanse, porque a Irene se le dice algo y se pone a trabajar mañana por la noche... (risas). Pero es bueno el sueño, del que la luna es símbolo, el sueño, que es lo único que le queda al hombre en la realidad.

A mi izquierda, en la mesa, está mi colega Fausto Díaz Padilla, que viene nada menos que del Principado de Asturias. Creo que lleva cuatro o cinco días sin dormir leyendo el producto de lo que hicimos el año pasado. Lo sabemos los colegas: cuando habla siempre le tenemos miedo. El profesor Díaz Padilla es un crítico implacable, no por cómo dice las cosas sino porque posee

el arte de desmenuzarlas hasta el último rincón de su existencia. Tiene la voz y la palabra.

### Fausto Díaz Padilla

Como ya ha dicho el Presidente de la mesa y también “mi” Presidente, Isabel González, Presidente de la Sociedad Española de Italianistas, voy a ser un poco más extenso que quienes me han precedido en la palabra y tratar de estructurar lo que son estas Actas. Dado que el año pasado no tuve el privilegio, como algunos de los colegas presentes, de encontrarme aquí con motivo de *Lunaria vent’anni dopo* y habiendo sido invitado este año a participar precisamente en la presentación de las Actas de aquel congreso, he tenido que hacer mis “deberes” *-i miei compiti-* y me las he leído y releído para acercarme y entender mejor la obra de Consolo.

He de confesar al Maestro Consolo que yo era un lector ocasional de su obra. Había leído *Lunaria* efectivamente y había leído también *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, pero en estos días pasados -no en estos días, desde septiembre estoy con estos *compiti-* he releído algunas de sus obras con “la mente descansada” -como decía el Dr. Gil Esteve en su intervención de hace un año- para poco a poco, y a la luz de las diferentes intervenciones de entonces, llegar a que la obra de Consolo empezase a “prenderme”, a “enamorar”, como decía la Dra. Romera. Porque, efectivamente, en cada lectura se descubren “matices nuevos”, nuevas asociaciones, nuevas imágenes que en la lectura precedente habían pasado desapercibidas.

Hago aquí un paréntesis, y en esto de los paréntesis rindo homenaje a todos los conferenciantes italianos -pues no hay conferenciante italiano que no abra un paréntesis-, en relación a la profesora Irene Romera pues lo considero de justicia. Los asistentes al Congreso del año pasado no tuvieron ocasión de “disfrutar” -y subrayo la palabra disfrutar- de su intervención, de su conferencia porque no la pronunció. Y no lo hizo porque por falta de tiempo “se sacrificó” para que tuvieran más tiempo los

demás participantes. Yo sí me he leído esa intervención y he de decir que es un precioso recorrido por la obra de Consolo, por *Lunaria*, un recorrido -como ella dice- entre “la ensoñación y la memoria”. Puesto que de una manera plástica a través de las obras de grandes pintores, tanto antiguos como modernos, va ilustrándonos las sensaciones, las imágenes que ella ha descubierto al leerlo. Así por ejemplo “la oscura claridad: la luz de la que están trenzados los sueños” como en los cuadros del siglo XVIII, en especial de Watteau. O cuando “el sueño se torna en pesadilla y tormento angustiado” en “las llamaradas sombrías de los fuegos demoníacos” que plasmó Jerónimo Bosco. O por el contrario “la luz subyugadora del cuadro de Dalí, recorriendo para Gala el velo de oro de la aurora”. O también “el oscilar entre la pesadilla y el sueño placentero”, como Micer Lunado “lunario, estrafalario y divertido”, ilustrado por el cuadro de Carnicero “La ascensión en globo”. Y también pintores como Pietro da Cortona, Tiépolo proclamadores de la apoteosis de la Luna, de su triunfo, o también nuestro Goya entre otros. Me gustaría que la Dra. Romera Pintor diera una conferencia sobre el argumento pero ilustrando con un retroproyector estas sensaciones que descubre en la obra de Consolo.

Volvamos a las Actas. Las Actas dan pues una calidoscópica visión, múltiple y cambiante de la obra de Consolo en general y de *Lunaria* en particular. Toda obra literaria como todo signo lingüístico consta de una **expresión** y de un **contenido**. No existe el uno sin la otra. Son como las dos caras de un folio de papel: si se rompe una, se rompe la otra. Son indisolubles. Se es escritor tanto por lo que se dice como por el cómo se dice. Incluso hay escritores que propugnan una primacía del cómo, es decir del estilo, sobre el contenido. Este no es el caso. En las Actas del año pasado todos los que intervinieron trataron ambos aspectos. Yo, sintéticamente -porque tampoco voy a dar una conferencia- me voy a centrar en una serie de puntos en el contenido y después en la expresión, en la lengua y en el estilo de Consolo.



En primer lugar se trató de **enmarcar el género literario** de la obra: ¿qué es *Lunaria*? ¿Fabula teatral de cinco actos en prosa? o -como el propio autor la denomina- ¿un *cuntu*? Consolo dice: “Penso che *Lunaria* sia solo un *cuntu*, una *storia*, un racconto dialogato scritto per esser letto. *Lunaria* è fuori dal genere romanzesco”. Es decir que no es una novela y, además, explica que en las notas que él ha introducido no son notas explicativas de cómo trabaja, sino que “sono il retroterra storico e culturale su cui si forma il testo. Anche le note possono essere studiate, ma ho voluto dire su quali strati si crea la mia scrittura e si crea la mia prosa”.

Desde **el punto de vista literario** las intervenciones son distintas. De entre las más destacadas, la del profesor Cremante que busca la relación con el teatro cinquecentesco (recordando en particular a Giambattista Giraldi), también en algunos aspectos califica la obra de “Favola pastorale” precisamente porque hay “sparsi elementi riconducibili alla tradizione della favola pastorale: si pensi, soprattutto, ai villani e alle villanelle sanfratellane che danzano e cantano nell’Intermedio e nell’Epilogo”.

Naturalmente hay aspectos que recuerdan la tragedia clásica: es una obra escrita en cinco partes y en el que existe la unidad de acción y tiempo, aunque no la de lugar.

También destacó la dualidad o la dicotomía entre el mundo de las capitales, el de los Académicos ilustres -de los doctores renombrados- frente al de los campesinos. Es una especie de contraposición entre el sol y la luna.

Relativa a los antecedentes de la obra hubo también distintas intervenciones: Miguel Ángel Cuevas habla de “*Lunaria* antes de *Lunaria*”, es decir retrocede hasta el momento inicial de la propia obra del autor. Giovanni Albertocchi habla de “La luna e dintorni” y Nicolò Messina de “*Lunaria* dietro le quinte”, es decir tratan de enmarcar dentro de la obra o dentro de la formación, de la creación artística, de la producción literaria, la obra de Vincenzo Consolo.

Angelo Pantaleoni habla de “Morte e pianto rituale in *Lunaria*” y ahí aparece también la figura de Lorca con la luna, con el Romancero gitano, etc. Las exequias fúnebres a las que hace referencia Pantaleoni son un aspecto original de la obra de Consolo. La luna como símbolo. Hay que verla primero como símbolo de desastre, pero sobre todo como símbolo de esperanza e ilusión en el ser y en la existencia, y entre la vida y la historia. La luna también como reflejo de sentimientos y estados de ánimo.

Símbolo también es Sicilia. Pero la Sicilia de la realidad, de la pobreza, de la ignorancia, de las enfermedades, del sufrimiento. Dice Consolo a este respecto: “E quindi prendevo consapevolezza che il mito dell’Arcadia e della grecità era lontano”.

Y profundizando en lo que decía Consolo, el profesor Gil Esteve hablaba del conflicto entre los campesinos y la clase dominante. Se trataba siempre de la sicilianidad como símbolo. De contenido oral, otro aspecto político de Consolo “contro il berlusconismo”, pero también aparece un matiz como de uso de la política italiana, una política a veces irracional que lleva a la violencia y dice Consolo que el anárquico “può essere speculare al fascismo” cuando hace referencia a la violencia. No solamente el anárquico sino cualquiera que lleve sus postulados políticos al extremo y en situaciones dramáticas. Antes, en la visita al Museo, decía con fina ironía el sacerdote que “aquí no hubo una guerra civil; si esta Iglesia solamente la quemaron dos veces...”, cuando las imágenes de la Virgen decía “esta es de los años 60, porque la otra también fue quemada durante la guerra”. La irracionalidad cuando se da, se da siempre por ambas partes.

Respecto de la forma, **la lengua y el estilo**, voy a tratar de sintetizar las diferentes intervenciones. Y voy a comenzar citando la opinión del propio autor: “Quindi ho pensato che dovevo usare un registro linguistico e stilistico assolutamente diverso ed oppositivo, che mi collocava immediatamente sulla linea della sperimentazione e dell’espressività”. Y también: “la mia lingua non è una corruzione dell’italiano verso il dialettalismo di colore. La mia ricerca al contrario fa vedere, e riporta alla luce, per un

bisogno di memoria, le profondità linguistiche che sono state sepolte dalla lingua centrale. Cioè innestare nella lingua centrale, toscana, nella lingua italiana, le parole che vengono da lingue cosiddette morte, non più frequentati, come il greco, il latino, l'arabo o lo spagnolo, il francese, ecc”.

Uno de los aspectos importantes de Consolo que quiero recalcar es la cultura. Todas las lenguas que cita están retratando el mundo cultural siciliano: griego con la Magna Grecia, latín, árabe -la tradición árabe mucho más breve y restringida que en España-, formación francesa con los normandos y la formación española. Es decir están en la sustancia siciliana todos estos elementos. A partir de ahí también como elemento sustentador de la lengua el dialecto: el Sanfratellano.

En cuanto al estilo de la lengua el propio autor de forma poética dice: “le parole di queste lingue che hanno un loro preciso significato, una loro dignità filologica ed innestarle nella frase, nell'organizzazione della frase, che poi è un'organizzazione di tipo metrico, di tipo poetico come forma, perché voglio dare alla mia scrittura una forma poetica nel senso di canto corale” y añade “concepisco la scrittura letteraria come una scrittura palinsestica (...) nella mia scrittura ci sono sempre gli autori che mi hanno formato”. O sea, concibe la escritura literaria como una escritura palimpsestica. Es, pues, un escritor experimental que busca constantemente nuevas formas de expresarse.

En este sentido las distintas intervenciones al respecto fueron en esa misma línea. Irene Romera dice: “Consolo teje con una escritura múltiple y de matizada plasticidad, un tupido entramado de imágenes que oscilan constantemente entre el sueño placentero y la angustiada pesadilla”. Y también hablando de *Lunaria*, dice: “era un texto teatral cuya oralidad era fundamental (...) Mi principal preocupación fue la de conservar el ritmo interno”.

De hecho Renzo Cremante también afirma en su preciso análisis de la lengua de Consolo: “trattandosi di un testo notoriamente arduo, non soltanto per quanto concerne la sperimentazione formale e la complessa mescolanza linguistica, ma anche per la

sua qualità di “riscrittura”, anzi di scrittura palinsestica”. E insiste también en el aspecto poético referido al ritmo sintáctico puesto que “*Lunaria* si presenta come un testo misto di prosa e di versi come un “prosimetro”. Intonano versi brevi, dal trisillabo al settenario (ma non senza la presenza eccezionale di un paio di endecasillabi)”.

Opinión también de Angelo Pantaleoni que vuelve a citar la escritura de Consolo de tipo palindrómica, polisémica, una lengua barroca “entre mito y realidad”.

Paolo Carile habla de una escritura de tipo referencial, lírico-narrativa “Una lingua impetuosa e ritmica che ha un’orizzonte di “longue durée”, perché si richiama ad un immaginario millenario, ritmato dalla marea dei secoli, ma proiettato su un presente desolante”. Cuevas, aludiendo a Segre, habla de un “edonismo fonicolessicologico”.

Por último hay una intervención más concreta, más precisa, más específica respecto a la lengua de Consolo, y es la conferencia del profesor Salvatore Trovato “Il coraggio di una traduzione”. Hay que leerla. No se puede sintetizar porque sería reiterar todo lo que dijo, pues si no se sacaría de contexto.

Varias fueron las referencias de los distintos conferenciantes a **las influencias** que se detectan en *Lunaria*. Se habló de las influencias de Leopardi y de Piccolo. También la referencia a Calderón de la Barca, pero no sólo al Calderón de *La vida es sueño*, como postula la profesora Irene Romera Pintor que no solamente se refiere a *La vida es sueño* sino también al *Gran Teatro del mundo*. Hasta el punto de que, apostilla Irene: “tanto que nos atrevemos a calificarla como un Auto Sacramental profano” y después también la referencia a Lorca: la luna y el llanto elegíaco de las exequias por los gitanos.

Renzo Cremante destaca la huella de España en *Lunaria*. Así el marco españolizado de la obra o la gran cantidad de referencias a España, a la historia, a la cultura, a las lenguas españolas diseminadas en el texto y la relación de lo español con el italiano o con el siciliano. Y cita a personajes concretos que son de

procedencia española, como Doña Sol, la mujer del Virrey o Don Tristano Calavera, el Inquisidor del Santo Oficio.

Hay una frase de un novelista español de principios del siglo XX, Pío Baroja, que dice: “Somos la tierra que vive y siente”. Es decir sois la tierra: Sicilia. Pero Sicilia en Consolo no se queda en lo circunscrito al terreno sino que tiende a una como concepción universal. Y “que vive y siente”: referida esa vivencia y esos sentimientos no solamente al propio autor, a su ser más íntimo, sino que a través de ese sentimiento, puede llegar a lo más esencial del ser humano para transplantarlo a la generalidad del ser humano. Y esa manifestación, eso que siente lo más íntimo pero trasladado a lo universal serían las aspiraciones, las melancolías, los sueños, etc. Y, como decía antes, la Sicilia como arquetipo de lo universal. Esta frase se podría también enmarcar, encuadrar, poner en relación con la famosa frase de un contemporáneo de Pío Baroja como es Ortega y Gasset: “yo soy yo y mis circunstancias”. Es decir, en la vivencia existencial de Consolo, el “yo” individuo y su transformación a través del tiempo: la infancia, la juventud, la formación, los estudios en Milán, la vuelta a Sicilia, vuelta a Milán y toda la circunstancia vital -primero como individuo y luego en relación con los demás-. Y después su circunstancia social, su compromiso social y político y cultural.

Por lo que se refiere a la lengua de Consolo, es una lengua difícil. Como decía Manolo Gil el año pasado, hay que leer a Consolo “con la mente descansada”. Se habló de una lengua barroca e incluso de culteranismo. Un estilo barroco, con palabras tomadas de distintos ámbitos. En la frase y en el período predomina el ritmo, la musicalidad: ritmo estrófico, melódico, sobre todo del endecasílabo. En ese sentido no tiene influjos directos pero tiene una actitud ante el hecho de escribir, ante el folio en blanco. Puesto que trata también el ritmo versal, ritmo latino, palabras cultas, palabras que se inventa y palabras que trata de tomar de todos los ámbitos. Quería también hablar un poco de la traducción pero creo que lo dejamos aquí para no cansarles más. Muchas gracias.

## **Manuel Gil Esteve**

*Lunaria*: en la “Contrada senza nome” cuyos habitantes conservan la memoria de la lengua “del sogno che lenisce e che consola”... Consolo. Ya veo que en Valencia se producen los milagros: yo creo que han sido las primeras Actas que han sido leídas completas antes de ser libro, por nosotros lectores, cuando todavía estaban en prensa. Fijaros lo que consigue la Universidad de Valencia. Gracias Fausto. Ya había anunciado que era un gran lector.

Llegamos a la coordinadora de estas Actas para que nos cierre esta sesión, la colega Romera Pintor tiene la voz y la palabra... y también el gesto.

## **Irene Romera Pintor**

Intentaré ser muy breve para no cansar sobre todo a Caterina y a Vincenzo Consolo. Pero sí he de decir varias cosas. En primer lugar quiero agradecer a los componentes de esta mesa redonda por su presencia, en particular a Don Vicente Navarro de Luján, habida cuenta del poco tiempo de preparación del que disponía, tal y como acaba de explicar.

Es de justicia agradecer a la Generalitat Valenciana por financiar la publicación del libro que presentamos. Yo, que ya me siento valenciana, quería que la Conselleria de Cultura Valenciana se implicara en este volumen destinado a alcanzar una proyección internacional, en el que Valencia e Italia quedan vinculadas en el Mediterráneo. Quiero dejar constancia de que todas las personas con las que me he reunido -a lo largo de este año- en la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana me han tratado de la forma más exquisita y cortés, en particular Don José Miguel Sánchez González, Jefe de Área de Artes Plásticas, y Don Nicolás Bugeña, colaborador de D<sup>a</sup> Concepción Gómez Ocaña, Secretaria Autonómica de Cultura y Política Lingüística de la Generalitat Valenciana.

En mi periplo por la Generalitat Valenciana, he de nombrar al “alma pater” de Martín Impresores, D. Vicente Sempere Vela, por su profesionalidad y caballerosidad fuera de lo común, y por facilitar toda mi labor en la realización de este libro.

El diseño de la portada del libro presenta una innovación respecto de la que yo había elegido para la traducción de *Lunaria*. En aquella ocasión quise respetar el diseño original que eligiera el propio Vincenzo Consolo hace veinte años (retrato del Conde de Fernán Núñez, de Goya). Para este volumen también elegí la misma portada. Sin embargo, en esta ocasión se ha incorporado una sombra para perfilar y destacar la figura del Conde sobre el fondo blanco. La modificación, sencilla y elegante a la vez, es mérito exclusivo de Martín Impresores.

También quería agradecer públicamente a una persona en particular, al Profesor Giovanni Albertocchi, que me ha entregado su intervención incluso antes del tiempo estipulado y que en corrección de pruebas tan sólo cambió una coma. Con personas como él podría hacer hasta tres libros de Actas al año.

Cierro mi intervención recordando en último lugar -porque así lo he querido- a una persona que me acompañará siempre en el día a día de mi vida académica en esta Casa, y a quien también va dedicado el libro: a mi compañera Dolores Jiménez Plaza, que siempre me animaba, convencida como estaba -y así ha sido- de que la Generalitat Valenciana se iba implicar en mi proyecto.

Muchas gracias.

### **Manuel Gil Esteve**

Cierro con unas palabras creadas por Consolo: “Non sono più il Viceré. Io l’ho rappresentato solamente”.

Muchas gracias.





## PRESENTACIÓN DEL LIBRO:

*La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*  
Giuliana Adamo (Ed.), Prefacio de Giulio Ferroni  
San Cesario di Lecce, Manni, 2006

Moderador: Irene Romera Pintor

Participantes (por orden de intervención):

1. Giuliana Adamo, Titular de Literatura Italiana del Trinity College de la Universidad de Dublín y editora del libro.
2. Giulio Ferroni, Catedrático de Filología Italiana de la Universidad La Sapienza de Roma

### Giuliana Adamo

Per prima cosa ringrazio la professoressa Irene Romera Pintor dell'Universitat de València per avere organizzato queste giornate dedicate a Vincenzo Consolo e per avermi invitato a farne parte. Un saluto sentito va, inoltre, ai tanti amici e colleghi presenti e, ovviamente, a Caterina e Vincenzo.

Sono molto felice di cogliere questa bellissima occasione valenzana, in onore del trentesimo anniversario del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, per presentare la mia "ultima fatica", ovvero il libro dedicato alla narrativa di Vincenzo Consolo: *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo* -appena uscito per i tipi di Manni editori (con un saggio della curatrice e un CD che registra la bellissima voce dell'autore che legge se stesso)- frutto dello studio appassionato e dello scrupoloso lavoro di collaboratori d'eccezione oggi tutti qui riuniti, tranne uno\*.

E, inoltre, con grande piacere, saluto, a questa tavola qui alla mia sinistra, il professor Giulio Ferroni, grande esperto di Consolo nonché prefatore del volume da me curato.

E giungo, così, a dire qualcosa sulla genesi e il contenuto del libro, facendo, sostanzialmente, riferimento a quanto ho scritto nella «Nota» della curatrice alle pp. 11-12 del volume.

Il progetto di questa raccolta di saggi su Vincenzo Consolo ha preso forma qualche anno fa per cercare di riunire le voci di studiosi e amici dello scrittore in vista del trentennale della pubblicazione del suo *Sorriso*. L'idea primigenia, nata dal mio contatto assiduo con il mondo anglossassone e meso-americano -dove è pratica molto usata e di grande utilità- era quella di accompagnare una serie di letture sulla narrativa consoliana con un CD che registrasse la voce, musicale ed intensa, dell'autore che legge se stesso. Pratica che mi era sembrata importante per uno scrittore così coinvolto con la tradizione del racconto orale e con l'uso etico-poetico del ritmo e della prosodia in relazione sia alla memoria sia al linguaggio poetico da lui prescelto. Come lui stesso ha dichiarato, lo ha sempre mosso la speranza che “nel suono, nel ritmo si possano trovare degli ascoltatori”. E a quella speranza si uniscono gli autori dei saggi qui raccolti augurandosi che il suo linguaggio sonoro rompa il muro dell'afasia e del silenzio della nostra società che blatera in modo sempre più globalizzato e dice sempre meno.

Colgo l'occasione, a questo punto, per ringraziare coloro che hanno aderito con entusiasmo e calore alla mia iniziativa. A cominciare dallo stesso Consolo che ha arricchito il presente volume con un saggio, il cui titolo «La metrica della memoria» è intriso di significati e allusioni e basti per tutte la parafrasi dell' “etica della memoria” di Enzensberger, chiamato a chiudere il libro.

Gli altri contributi sono disposti in ordine cronologico in relazione al testo di cui si occupano. Ecco, quindi, la collazione di Migel Ángel Cuevas delle varianti, a stampa, delle tre edizioni della *Ferita dell'aprile*, romanzo d'esordio che Daniela La Penna, in

apertura di volume, legge da un punto di vista linguistico-stilistico. A Nicolò Messina si deve il contributo, di severo taglio filologico, su «*Morti sacrata*» il capitolo più inquietante del *Sorriso*, del cui *limen* testuale iniziale io ho cercato, in apertura della sezione dedicata al *Sorriso*, di fare un'analisi linguistico-semiotico-strutturale. Di Irene Romera Pintor è la resa in italiano della sua originale prefazione spagnola alla traduzione di *Lunaria* (ricca di note chiarificatrici per il pubblico spagnolo) importante per i complessi problemi di traduzione che il "cunto" consoliano comporta e per l'inedita definizione del testo come *Auto Sacramental* profano grazie all'accostamento tra Consolo e Calderón.

Un ringraziamento particolare va ad Andrea Zuppini che è stato fondamentale per la realizzazione del CD (inclusi i suoi stacchi musicali tra i brani letti dall'autore), in cui Vincenzo e Caterina Consolo sono stati coinvolti in una irripetibile atmosfera di fatica e di gioia comuni.

Da ultimo, ringrazio il *Trinity College* dell'Università di Dublino per il suo sostegno che ha reso possibile la pubblicazione di questo libro.

Riporto qui di seguito l'indice del libro (uscito presso Manni editori: San Cesario di Lecce, 2006, ISBN: 88-8176-861-5): FERRO-NI, G.: «Prefazione», pp. 7-10; ADAMO, G.: «Nota», pp. 11-12; LA PENNA, D.: «Enunciazione, simulazione di parlato e norma scritta. Ricognizioni tematiche e linguistico-stilistiche su *La ferita dell'aprile* di Vincenzo Consolo», pp. 13-49; CUEVAS, M. A.: «Le tre edizioni de *La ferita dell'aprile*: le varianti», pp. 49-69; ADAMO, G.: «Sull'inizio del *Sorriso dell'ignoto marinaio*», pp. 71-120; MESSINA, N.: «Nello *scriptorium* di "Morti sacrata" (*Il sorriso dell'ignoto marinaio*, III)», pp. 121-160; ROMERA PINTOR, I.: «Introduzione a *Lunaria*: Consolo *versus* Calderón», pp. 161-176; CONSOLO, V.: «Per una metrica della memoria», pp. 177-189; «Opere di Vincenzo Consolo», pp. 191-195; «Opere su Vincenzo Consolo», pp. 196-212; «Notizie sugli autori», pp. 213-214.

## Giulio Ferroni

L'eccezionale densità linguistica della scrittura di Vincenzo Consolo la distingue nettamente dalle forme di espressionismo, espressività, plurilinguismo oggi variamente diffuse, spesso fin troppo esteriori e meccaniche, corrive a modelli di trasgressività convenzionale o di coloritura dialettale e folclorica. E anche guardando indietro ai vari espressionismi novecenteschi, Consolo sembra percorrere una strada tutta sua, lontano sia dalle operazioni di tipo formalistico, dalle delibazioni estetizzanti, che dagli stravolgimenti avanguardistici e neoavanguardistici. Il suo espressionismo tutto siciliano parte da Verga, dal serrato confronto dello scrittore verista con il parlato e con la tradizione letteraria, e giunge come a rendere più densa e aggrovigliata la miscela verghiana: scavando in modo più serrato e "petroso" dentro il lessico, operando una sorta di condensazione e fissazione della sintassi, giungendo ad una vertiginosa integrazione tra oralità e letterarietà, tra tracce popolari e contadine, scaturite dal fondo della vita materiale, e lasciti della tradizione colta italiana ed europea, sia nel versante greco e antico che in quello "barocco" e moderno. Questa originalissima integrazione stilistica è perfettamente congruente con il senso proprio di Consolo della continuità della memoria e del valore, del legame tra la storia passata, le attese di giustizia e di bellezza che pur scaturiscono dal suo lacerato groviglio, e la partecipazione al presente, il confronto con le sue speranze, il suo malessere, la sua violenza e la sua disgregazione.

Proprio per la sua densità, per l'intensità del suo lavoro sul linguaggio, per il legame così stretto tra questo lavoro e l'orizzonte etico e storico, l'opera di Consolo si espone ad analisi puntuali, rivolte a mettere in luce i molteplici livelli e strati della sua scrittura, attente al suo vario articolarsi, concentrate anche su porzioni particolari di testo. Dall'analisi più circostanziata, anche più tecnicamente definita, possono così scaturire rilevanti svolgimenti interpretativi: da segmenti specifici di testo possono risaltare i caratteri più profondi dell'insieme, può essere evidenziata nei termini più concreti non solo l'originalità della scrittura di Consolo,

ma la passione etica e civile, il senso della storia e del valore che ne costituisce la molla essenziale. Gli studi raccolti in questo volume curato da Giuliana Adamo danno testimonianza delle qualità centrali della scrittura di Consolo, con i rilievi più circostanziati, che toccano le prime fasi della sua opera, da *La ferita dell'aprile* a *Lunaria*, mettendo al centro *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, il romanzo che proprio trent'anni fa ha imposto Consolo all'attenzione della critica.

A *La ferita dell'aprile* sono dedicati i due interventi iniziali: quello di Daniela La Penna mette in evidenza come l'impegno linguistico e storico di Consolo sia già all'opera nel romanzo del 1963: vi si riconosce un carattere di «provocatoria sperimentazione e altrettanto polemica adesione a una visione multidimensionale della lingua narrativa», con un primo affacciarsi di quelle spinte verso la poesia che sempre più si imporranno nelle ultime opere e con una essenziale disposizione “visiva” del linguaggio. Miguel Ángel Cuevas elenca sistematicamente le varianti tra le tre edizioni del romanzo: ma alla griglia a tre colonne della collazione aggiunge una quarta colonna, generata dalle scelte finali operate dall'autore, dopo che lo studioso gli aveva sottoposto le precedenti varianti. E si noterà la singolarità di una simile combinazione tra il lavoro di collazione su dati testuali precedenti e l'intervento successivo dell'autore, che sembra proiettare la filologia non solo entro il farsi stesso dell'opera, in stati già dati del testo, ma addirittura verso un nuovo possibile, ulteriore stato finale ancora non arrivato all'edizione: insomma una filologia in movimento, *in itinere, in progress*, che dal reperimento delle lezioni testuali si muove verso nuovi possibili (non necessariamente finali) interventi dell'autore.

A segmenti particolari de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* sono dedicati i due saggi successivi, della stessa curatrice Giuliana Adamo e di Nicolò Messina. L'ampio saggio di Giuliana Adamo tocca l'inizio de *Il sorriso*, intrecciando dati interpretativi e dati teorici, nel quadro di quella attenzione agli *incipit* e ai finali che oggi costituisce uno dei territori più affascinanti della teoria e

della critica letteraria. Definendo, da un punto di vista semiotico, la «categoria aspettuale dell'*iniziatività*» la studiosa distingue e inquadra il paratesto, l'antefatto e l'inizio della storia, mostrando come a più livelli le singole porzioni testuali contengano già in sé le linee di forza, le strutture di base, gli aspetti fondanti del romanzo, e in primo luogo il conflitto tra la "torre d'avorio" (il mondo dell'erudizione, del collezionismo, della cultura letteraria proprio del barone Mandralisca) e la realtà del dolore, della violenza storica e sociale, dell'impegno per cambiare il mondo. Tutto ciò nel quadro di «una messa a fuoco plurima e dialettica della realtà», che intreccia i dati più vari della vita materiale e di quella culturale, attingendo ai più diversi campi di significato e di esperienza, su ciascuno dei quali la studiosa fornisce interessanti notazioni (ricordo ad esempio quella secondo cui dal punto di vista sintattico «l'inizio del *Sorriso* sembra riproduca il respiro del mare, catturandone il moto perpetuo nella fase del rilasciamento»). Nicolò Messina prende in esame il capitolo III del romanzo (*Morti sacrata*): l'analisi linguistica e stilistica, i rilievi puntuali sulla "plurivocità" della prosa consoliana, la sottile attenzione all'intreccio delle voci narrative, si appoggiano qui sul ricorso ad un apparato critico-genetico, che si avvale anche di un manoscritto autografo, mostrando il vario travaglio che conduce l'autore alla struttura "spezzata" della narrazione, ad un addensamento di risonanze molteplici e di tensioni "poetiche", timbriche e semantiche, intorno alla parola.

Infine il saggio su *Lunaria* di Irene Romera Pintor ci conduce doppiamente in territorio spagnolo, sia perché riprende in parte l'introduzione dell'autrice / traduttrice alla traduzione spagnola della *pièce* teatrale, sia perché mette in luce i legami tutt'altro che esteriori del testo con la cultura spagnola, il suo rapporto con gli *autos sacramentales*, e in particolare con *El gran Teatro del mundo* di Calderón (a cui altri critici avevano già rinviato, ma solo per *La vida es sueño*): e sottolinea tra l'altro come Consolo mostri di possedere esemplarmente, qui e altrove, «il segreto del creare

poesia pura con una semplice sovrapposizione di nomi scelti per le loro sonorità suggestive».

Ma in questo omaggio critico a Vincenzo Consolo non poteva mancare, oltre all'utilissima bibliografia che vi è apposta infine, la voce diretta dello scrittore: si tratta del saggio *La metrica della memoria*, essenziale riflessione di poetica che risale al 1996 e che è stata stampata più volte, ma mai in un volume direttamente a Consolo dedicato. Qui i dati verificati nei diversi interventi critici trovano la loro conferma sintetica nella parola dell'autore, così profondamente cosciente del senso della propria opera, così impegnato nel chiedere alla scrittura una domanda / risposta essenziale al mondo che essa si trova davanti, nell'aspirare a una lingua che sappia scavare la realtà, sfidare la sua sostanza fisica, la sua evidenza visiva, la materia pullulante che la costituisce. Un impegno, il suo, che ha saputo confrontarsi con l'intera storia della lingua letteraria italiana e con le radicali trasformazioni linguistiche e sociali che si sono date nella seconda metà del Novecento (e che furono individuate tempestivamente e acutamente da Pier Paolo Pasolini) e che con spirito di coraggiosa resistenza sa fare i conti con le minacce che nel nostro mondo gravano sulla memoria e su una letteratura che voglia "salvare" la memoria. Di fronte a queste minacce Consolo cerca una «salvezza o plausibilità» della scrittura e del romanzo «in una forma monologante, in una forma poetica». Occasione da non perdere, forse, anche per la "salvezza" e la "plausibilità" della critica.





VINCENZO CONSOLO: punto de unión entre Sicilia y España.  
Los treinta años de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

23 y 24 de octubre de 2006

VINCENZO CONSOLO: PUNTO DE UNIÓN ENTRE SICILIA Y ESPAÑA.  
LOS TREINTA AÑOS DE

*Il Sorriso  
dell'ignoto marinaio*

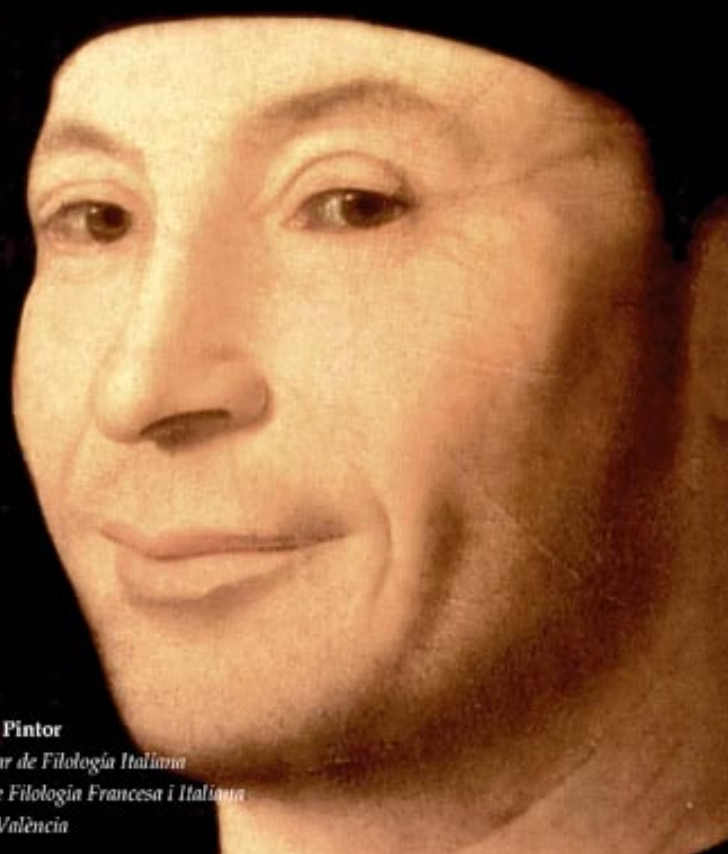
ORGANIZA:

**Irene Romera Pintor**

*Profesora Titular de Filología Italiana*

*Departament de Filologia Francesa i Italiana*

*Universitat de València*



**Sede: Aula Magna de l'edifici La Nau.**

**Lunes 23 de Octubre de 2006.**

**10.30h: PRESENTACIÓN DE LAS JORNADAS.**

Excmo. Sr. Vicerrector de Cultura de la Universitat de València, Dr. Rafael Gil Salinas.  
Excmo. Sr. Secretari del Consell Valencià de Cultura, Cap. Del Departament de Publicacions de la Conselleria de Cultura, D. Jesús Huguet Pascual.  
Cónsul Honorario de Italia en Valencia, D. Leonardo Carbone.  
Director del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona, D. Elio Traina.  
Agregado Cultural del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, D. Angelo Pantaleoni.  
Directora de las Jornadas y Profesora Titular de la Universitat de València, Dra. Irene Romera Pintor.

**11.30h: CONFERENCIA INAUGURAL de VINCENZO CONSOLO.**  
*"Il ritratto d'ignoto" di Antonello.*

**12.30h: Conferencia de RENZO CREMANTE,** Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Pavía y Director del Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavía.  
*Appunti sulla lingua del Sorriso dell'ignoto marinaio.*

**13.30h: Recepción del Ayuntamiento de Valencia en el Salón de Cristal.**

TARDE

**16.00h: Visita guiada al Museo:** Conjunto Hospitalario de San Juan del Hospital de Valencia.

**17.00h: Conferencia de GIULIO FERRONI,** Catedrático de Filología Italiana de la Universidad La Sapienza de Roma.  
*I nomi e lo sguardo.*

**18.00h: Conferencia de SALVATORE C. TROVATO,** Catedrático de Lingüística General de la Universidad de Catania.  
*Traduzioni spagnole del Sorriso dell'ignoto marinaio di Vincenzo Consolo.*

**19.30h: PRESENTACIÓN DE LAS ACTAS** de las Jornadas Internacionales celebradas en la Universitat de València:  
*Lunaria vent'anni dopo.*

Moderador: Excmo. y Mgfc. Sr. Rector de la Universitat de València, Dr. Francisco Tomás Vert.

Participantes:  
Conseller de Cultura, Educació i Esport, Hble. Sr. Alejandro Font de Mora Turón.  
Representante de la Embajada de Italia.  
Presidente de la Sociedad Española de Italianistas y Catedrática de Filología Italiana de la Universidad de Santiago de Compostela, Dra. Isabel González.  
Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Oviedo, Dr. Fausto Díaz Padilla.  
Decano de los Catedráticos Españoles de Filología Italiana, Dr. Manuel Gil Esteve.  
Irene Romera Pintor.



**Sede: Sala de Juntas de la Facultad de Filología.**

**Martes 24 de Octubre de 2006.**

**10.30b: GIULIANA ADAMO**, Profesora Titular de Literatura Italiana de la Universidad de Dublín, Irlanda.  
*Limina testuali nel Sorriso dell'ignoto marinaio.*

**11.00b: MIGUEL ÁNGEL CUEVAS**, Profesor Titular de Filología Italiana de la Universidad de Sevilla.  
*Antonello y alrededores.*

**11.30b: VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN**, Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca.  
*Sicilianidad e hispanidad en la obra de Consolo.*

**12.30b: JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL**, Catedrático de Filología Italiana de la Universitat de València.  
*Sasà, Palamara, frate Nunzio y otros secundarios activos.*

**13.00b: ANGELO PANTALEONI**  
*L'antropologia religiosa nel Sorriso dell'ignoto marinaio.*

**13.30b: MESA REDONDA: "Italiqes: Prospettive di politica culturale europea fra Italia, Francia e Spagna"**

**Y PRESENTACIÓN DEL LIBRO** *La parola scritta e pronunciata*. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo, introducción de Giulio Ferroni, ed. de Giuliana Adamo, Lecce, Manni, 2006.

Moderadora: Irene Romera Pintor.

Participantes:

GIULIANA ADAMO.

PAOLO CARILÉ, Catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Ferrara y Presidente de la Asociación Italiqes

MARIE FRANCE RENARD, Catedrática de Literatura Comparada de la Universidad Saint Louis de Bruxelles y Vicepresidente de la Asociación Italiqes.

GIULIO FERRONI.

TARDE

**17.00b: Conferencia de MANUEL GIL ESTEVE**, Catedrático de Filología Italiana de la Universidad Complutense.  
*Dicen que Consolo...*

**18.00b: CONFERENCIA DE CLAUSURA de NICOLÓ MESSINA**, Profesor visitante de Filología Italiana de la Universitat de Girona.

*Il sorriso dell'ignoto marinaio. Vicissitudini di un progetto.*

**19.30b: PRESENTACIÓN DE LAS ACTAS** del Simposio Internacional celebrado en la Universitat de València:

*Relaciones entre los teatros español e italiano: siglos XVI a XX.*

Moderadora: Ilma. Sra. Decana de la Facultad de Filología, Dra. María José Coperías.

Participantes:

JOSÉ LLUÍS CANET, Profesor Titular de Literatura Española, Universitat de València y Director de la Colección Editorial Parnaseo.

MYRIAM CHIABÒ, Directora del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.

JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL.

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN.

JOSEP LLUÍS SIRERA TURÓ, Catedrático de Filología Española, Universitat de València y Director del Servei de Biblioteques i Documentació de la Universitat de València.

IRENE RÓMERA PINTOR.

**21.00b: CLAUSURA** y entrega de Diplomas, a cargo de la Ilma. Sra. Decana de la Facultad de Filología de la Universitat de València.

**DIRECTORA DE LAS JORNADAS:**

**Irene Romera Pintor**, *Universitat de València*

**COMITÉ CIENTÍFICO:**

*María Bayarri Roselló, Universitat de València*  
*Joaquín Espinosa Carbonell, Universitat de València*  
*Manuel Gil Esteve, Universidad Complutense*  
*Josep Lluís Sirena Turó, Universitat de València*

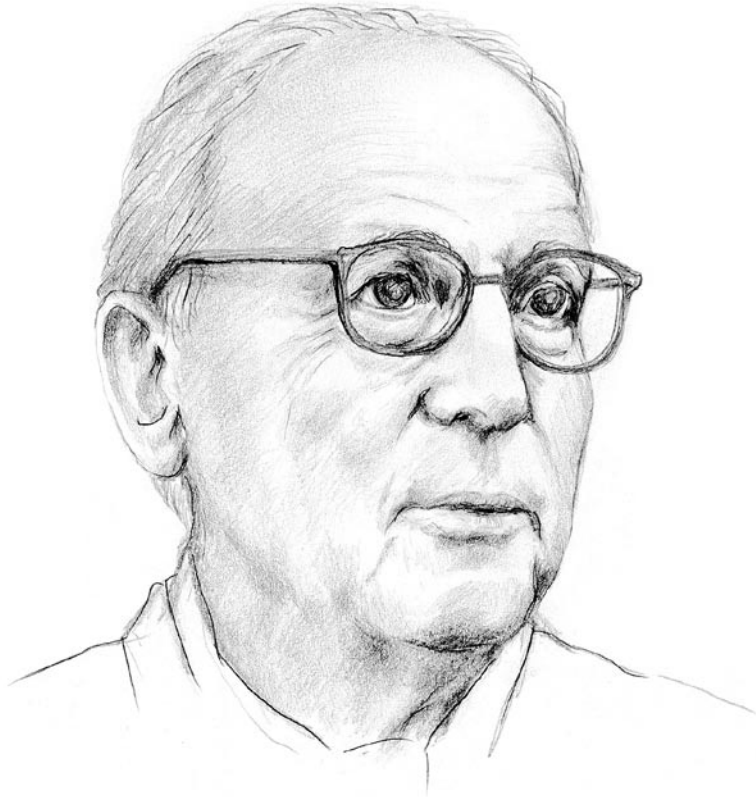
**Inscripción: 20 euros.**

El pago se efectuará en la cuenta de  
BANCAJA, 2077 0065 40 3101732614.

El correspondiente resguardo bancario  
deberá entregarse en la secretaría de  
las Jornadas (Hall del Edificio La Nau),  
al comienzo de las mismas. La inscripción  
da derecho a la obtención de un certificado  
de asistencia (15 horas lectivas).



Diseño: Jesús Huguet para Estudio 55



ANDRÒ ROSA PANTALEONI - 2006

*Con tutto l'affetto e ammirazione*

Vincenzo Consolo, autor homenajeadu.



De izquierda a derecha: Renzo Cremante, Giulio Ferroni, Vincenzo Consolo, Irene Romera Pintor, Rafael Gil Salinas, Paolo Carile.



De izquierda a derecha: Giulio Ferroni, Vincenzo Consolo, Renzo Cremante.





De izquierda a derecha: Giovanni Albertocchi, Vincenzo Consolo, Renzo Cremante.



Directora del Centro Giacomo Leopardi de Valencia, D<sup>a</sup> Laura Volpe.



De izquierda a derecha:  
Isabel González y María Bayarri.



Caterina Consolo e Irene Romera Pintor.



Profesores y alumnos asistentes a las Jornadas.



Sesión Inaugural, preside D. Rafael Gil Salinas, Vicerrector de Cultura.  
De izquierda a derecha: Elio Traina, Rafael Gil Salinas, Angelo Pantaleoni,  
Irene Romera Pintor.



Rafael Gil Salinas.



Conferencia inaugural de Vincenzo Consolo.



Conferencia de Renzo Cremante.



Conferencia de Salvatore C. Trovato.



Conferencia de Giulio Ferroni.

Recepción en el Ayuntamiento de Valencia, preside  
D. Emilio del Toro, Concejal de Cultura



De izquierda a derecha: Emilio del Toro, Vincenzo Consolo, Irene Romera Pintor.



De izquierda a derecha: Ana Rosa Pantaleoni, Angelo Pantaleoni, Elio Traina,  
Caterina Consolo.



Directora del Museo Conjunto San Juan del Hospital, D<sup>a</sup> Margarita Ordeig Corsini y el autor homenajeado.



Visita guiada al Museo Conjunto San Juan del Hospital.



Director General del Libro,  
Archivos y Bibliotecas,  
D. Vicente Navarro de Luján.



Presentación de *Lunaria vent'anni dopo*  
De izquierda a derecha: Irene Romera Pintor, Isabel González, Vicente Navarro de Luján, Manuel Gil Esteve, Leonardo Carbone, Fausto Díaz Padilla.





Intervención de  
Vicente Navarro de Luján.



Intervención del Cónsul Honorario en  
Valencia, D. Leonardo Carbone.



Intervención de  
Fausto Díaz Padilla.



Conferencia de Giuliana Adamo.



Conferencia de Vicente González



Conferencia de Joaquín Espinosa.



Conferencia de Manuel Gil Esteve



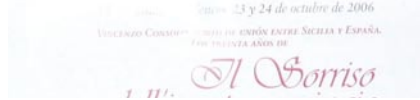
Vicente González y Vincenzo Consolo.



De izquierda a derecha: Nieves Pintor-Mazaeda, Vincenzo Consolo, Maria Antonietta Trovato, Salvatore Trovato, Nicoló Messina.



Paolo Carile, Presidente de la Asociación *Italiques*.



Marie France Renard, Vice-presidente de la Asociación *Italiques*.



Presentación de *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*.

De izquierda a derecha: Giuliana Adamo, Irene Romera Pintor, Giulio Ferroni.



De izquierda a derecha: José Luís Canet, Josep Lluís Sirera, Vincenzo Consolo, Manuel Gil Esteve.



Presentación de *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*.  
De izquierda a derecha: José Luís Canet, Josep Lluís Sirera, Irene Romera Pintor, María José Coperías, Myriam Chiabò, Joaquín Espinosa.



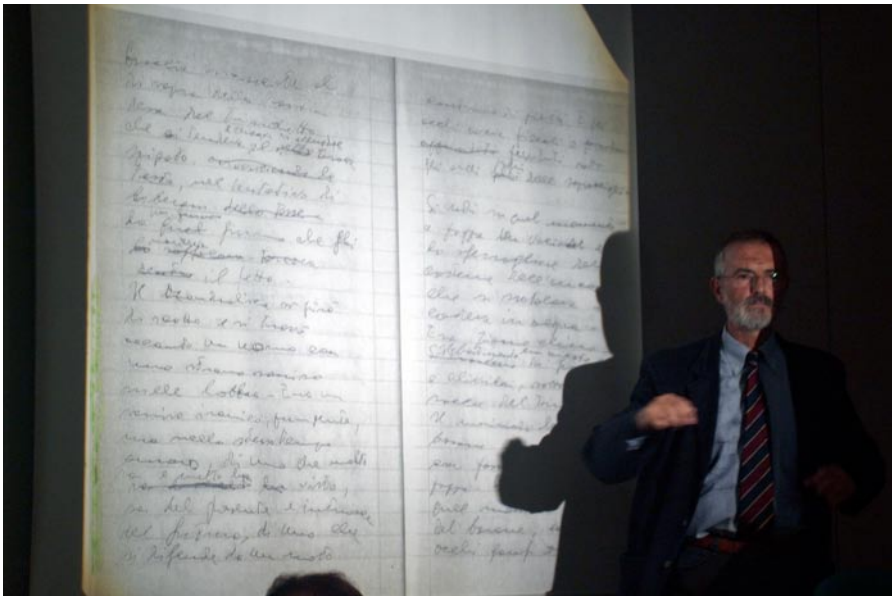
De izquierda a derecha: María José Coperías, Myriam Chiabò, Joaquín Espinosa.



José Luís Canet y Josep Lluís Sirera.



Conferencia de clausura de Nicoló Messina.







Decana de la Facultad de Filología,  
D<sup>a</sup> María José Coperías y el autor  
homenajead.



Clausura por  
Vincenzo Consolo.

Universitat de València, 23 y 24 de octubre de 2006

VINCENZO CONSOLO: PUNTO DE UNIÓN ENTRE SICILIA Y ESPAÑA.  
LOS TREINTA AÑOS DE

# Il Sorriso dell'ignoto marinaio

**ORGANIZA:**  
Irene Romero Piñero, Universitat de València

**COMITÉ CIENTÍFICO:**  
Mario Ripero Ronella, Universitat de València  
Joaquín Espinosa Carbonell, Universitat de València  
Manuel Gil Esteve, Universidad Complutense  
Josep Lluís Sureda Tena, Universitat de València



**Sede: Aula Magna de l'edifici La Nau.**

**Lunes 23 de Octubre de 2006.**

**10.30h: PRESENTACION DE LAS JORNADAS**

Encuentro. Sr. Viceministro de Cultura de la Universidad de Valencia, Dr. Rafael Gil Salinas. Encuentro. Sr. Secretario del Consell Valencià de Cultura, Caps Dels Departaments de Publicacions de la Conselleria de Cultura, Dr. Jesús Huguet Prats. Cónsul Honorario de Italia en Valencia, D. Leonardo Carboni. Director del Instituto Italiano de Cultura de Barcelona, D. Elio Traini. Agenciat Cultural del Institut Italià de Cultura de Madrid, D. Ameglio Pantaloni. Directora de las Jornadas y Profesora Titular de la Universitat de València, Dra. Irene Romero Piñero.

**11.30h: CONFERENCIA INAUGURAL de VINCENZO CONSOLO.**

*Il sorriso d'ignoto marinaio.*

**12.30h: Conferencia de RENZO CREMANTE.** Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Pisa y Director del Centro de Investigación en Estudios Románicos de la Universidad de Valencia.

*Appunti sulla lingua del Sorriso dell'ignoto marinaio.*

**13.30h: Recepción del Ayuntamiento de Valencia en el Salón de Cristal.**

**TARDE**

**16.00h: Visita guiada al Museo.** Conjunto Hospitalario de San Juan del Hospital de Valencia.

**17.00h: Conferencia de GIULIO FERRONI.** Catedrático de Filología Italiana de la Universidad La Sapienza de Roma.  
*I nomi e lo spazio.*

**18.00h: Conferencia de SALVATORE C. TROVATO.** Catedrático de Lingüística General de la Universidad de Catania.  
*Indicazioni spagole del Sorriso dell'ignoto marinaio di Vincenzo Consolo.*

**19.30h: PRESENTACION DE LAS ACTAS** de las Jornadas Internacionales celebradas en la Universidad de Valencia.  
*Lecturas en el centro de la plaza.*

Modérateur: Escudo y Mijol, Sr. Rector de la Universidad de Valencia, Dr. Francisco Tomás y Valiente.

Participantes:  
Consejero de Cultura, Educación e Idioma, Hbce, Sr. Alejandro Font de Mora Terán. Representante de la Embajada de Italia. Presidente de la Sociedad Española de Italianistas y Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Santiago de Compostela, Dra. Isabel González. Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Oviedo, Dr. Fausto Diaz Peña. Decano de los Catedráticos Españoles de Filología Italiana, Dr. Manuel Gil Esteve. Irene Romero Piñero.

**Sede: Sala de Juntas de la Facultad de Filología.**

**Martes 24 de Octubre de 2006.**

**10.30h: GIULIANA ADAMO.** Profesora Titular de Literatura Italiana de la Universidad de Dublín, Irlanda.  
*Lecturas textuales del Sorriso dell'ignoto marinaio.*

**11.00h: MIGUEL ÁNGEL CUEVAS.** Profesor Titular de Filología Italiana de la Universidad de Sevilla.  
*Atmosfera y melodrama.*

**11.30h: VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN.** Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca.  
*Socialismo e imperatores en la obra de Consolo.*

**12.30h: JOAQUÍN ESPINOSA CARBONELL.** Catedrático de Filología Italiana de la Universidad de Valencia.  
*Stati, Palamara, Juan Nery y otros secundarios activos.*

**13.00h: ANGELO PANTALONI.**  
*Le migrazioni religiose nel Sorriso dell'ignoto marinaio.*

**13.30h: MESA REDONDA: "Itelligo: Prospettive di politica culturale europea fra Italia, Francia e Spagna"**

**Y PRESENTACION DEL LIBRO** *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, introducción de Giulio Ferroni, ed. de Giuliana Adamo, Lecce, Manni, 2006.

Modérateur: Irene Romero Piñero.

Participantes:  
GIULIANA ADAMO. PAVLO CARRELLI. Catedrático de Filología Francesa de la Universidad de Ferrara y Presidente de la Asociación Italiana de Estudios de Literatura Comparada de la Universidad Saint Louis de Bruxelles y Vicepresidente de la Asociación Italiana. GIULIO FERRONI.

**TARDE**

**17.00h: Conferencia de MANUEL GIL ESTEVE.** Catedrático de Filología Italiana de la Universidad Complutense.  
*Devo que Consolo...*

**18.00h: CONFERENCIA DE CLAUSURA de NICOLO MESSINA.** Profesor visitante de Filología Italiana de la Universidad de Génova.  
*Il sorriso dell'ignoto marinaio. Vicitudini: di un progetto.*

**18.30h: PRESENTACION DE LAS ACTAS** del Simposio Internacional celebrado en la Universidad de Valencia.  
*Relazioni entre la ricerca española e italiana: siglo XVII e XIX.*

Modérateur: Ima, Sr. Decano de la Facultad de Filología, Dra. María José Corpeña.

Participantes:  
JOSE LUIS CANET, Profesor Titular de Literatura Española, Universidad de Valencia y Director de la Colección Estudios de Filología.  
MIRIAM CHABO, Directora del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale.  
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN.  
JOSE LUIS SUREDA TENA, Catedrático de Filología Española, Universidad de Valencia y Director del Servei de Biblioteques i Documentació de la Universitat de València.  
IRENE ROMERA PIÑERO.

**21.00h: CLAUSURA** y entrega de Diplomas a cargo de la Ilma. Sr. Decana de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia.



## CLAUSURA DE LAS JORNADAS

VINCENZO CONSOLO

Sono passati trent'anni da *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ed è il secondo anno che vengo in questa meravigliosa università. L'anno scorso per festeggiare i vent'anni di *Lunaria*, tradotto da Irene Romera Pintor, e adesso, si son presentati gli atti dell'anno scorso, ma festeggiamo anche i trent'anni del *Sorriso*.

“Credo sia triste per uno scrittore quando, arrivato a un'età in cui smette di lottare, il pubblico lo festeggia là dove un tempo gli avrebbe dato torto<sup>1</sup>”. Ecco, io credo di non aver smesso la lotta, non sono alla fine della lotta. Cerco di combattere ancora. Si giocava sul mio cognome consolatorio, ma io non consolo, invece tutti gli interventi qui confermano quello che ho fatto, mi danno fiducia per i prossimi lavori che potrò fare in futuro.

C'è un “romanzo del romanzo”: voglio riempire un vuoto che Nicolò Messina non conosce. Come sapete, ho lavorato alla famosa Rai, sono stato uno dei pochi ad entrare alla Rai per concorso alla sede di Milano. Fra tantissimi concorrenti siamo stati in cinque a vincere questo concorso, ma, mentre gli altri quattro erano targati politicamente, io ero l'unico senza targa. Mi presentavo soltanto con la pubblicazione di un libro *La ferita dell'aprile*.

Mi è stato chiesto una volta dal collega scrittore Luigi Malerba: “Tu scrivi, va bene. Ma per vivere che cosa fai nella vita? Si capisce che non puoi vivere della tua scrittura”. Ho risposto: “Lavoro in una fabbrica d'armi”. La fabbrica d'armi era la televisione italiana. Adesso si parla molto di eroi, di eroi che sono miliardari, famosi

---

<sup>1</sup> ALVARO, C. (1957: Prefazione), in *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, «I classici contemporanei italiani», collezione diretta da Giansiro Ferrata, volumi 1 e 2 delle «Opere di Luigi Pirandello», Milano: Mondadori.

giornalisti, presentatori, che sono stati cacciati e che adesso stanno tentando di ritornare. Io ho avuto la mia ribellione in anni non sospetti, lontani, e... mi hanno cacciato per ragioni politiche. C'è stata una presa di posizione dei sindacati e sono stati costretti a riassumermi. Da quel momento sono stato tenuto al margine fino a quando poi sono andato via.

Ho cercato di lasciare Milano nel '75, perché non volevo più scrivere, non volevo più fare lo scrittore. Erano successe delle cose molto importanti. C'era stato il referendum sul divorzio in Italia, che era qualcosa di straordinario, vista la presenza del Vaticano, la preminenza della Democrazia Cristiana nel nostro Paese a quell'epoca. C'era stato un avanzamento della sinistra. Leonardo Sciascia e Renato Guttuso s'erano presentati come consiglieri comunali al comune di Palermo. E c'era il direttore del giornale "L'Ora", giornale col quale collaboravo da anni, che insisteva perché tornassi in Sicilia. "Ma tu hai il dovere di tornare" mi disse. Ho obbedito, e mi son detto, "farò il giornalista a vita", perché mi sembrava importante fare il giornalista soprattutto in una città di frontiera com'era Palermo a quell'epoca. Fui mandato a Trapani a seguire un processo in Corte d'Assise, un processo terribile che riguardava il cosiddetto "mostro di Marsala", un povero deficiente, un alienato che aveva ucciso tre bambine. Questo criminale deficiente aveva preso le tre bambine e le aveva buttate in una cava di marmo, dove erano morte di inedia. Era una storia tremenda dietro la quale c'era il traffico della droga gestito dalla mafia. Il pubblico ministero in questo processo era un giovane magistrato che si chiamava Giangiacomo Ciaccio Montalto. E un giorno, durante una pausa del processo, questo magistrato mi chiama e mi dice: "Questa è la pianta e questa è la casa dove abito, venga a cena da me, però venga da solo, non lo dica a nessuno". Con me c'era anche Caterina che è stata esclusa da questo incontro. Ho preso la pianta, e con la mia piccola Dyane, sono andato a Valderice dove lui abitava; abbiamo parlato di cultura, di politica e poi alla fine lui mi dice: "Senta, io le devo confessare una cosa: sono minacciato, con lettere e telefonate anonime, di morte. Se

dovesse succedermi qualcosa, lei lo scriva, ma adesso non scriva niente". Ed io gli dico: "Scusi, perché lo dice a me, e non ai suoi superiori, ai magistrati, alle forze dell'ordine?". Lui mi guarda negli occhi e mi risponde: "Non mi fido". Questo magistrato, Ciaccio Montalto, stava indagando sui rapporti di "Cosa Nostra" trapanese con la mafia americana, sul traffico della droga. Nel momento in cui doveva trasferirsi in Toscana, venne ucciso. Pubblicai questa testimonianza sul "Messaggero" di Roma. Sciascia, a quell'epoca deputato al Parlamento Italiano, fece un'interpellanza al Ministro degli Interni il quale rispose che non gli risultava che Ciaccio Montalto avesse ricevuto delle minacce anonime, o alcuna minaccia. Il che era assolutamente falso.

Poi la mia carriera di giornalista militante finì. Sono tornato a Milano, dove ho ripreso quel mio progetto del romanzo.

*Il Sorriso* derivò anche dal fatto che io collaboravo a quell'epoca -quando mi sono trasferito a Milano nel '68- ad un settimanale ("Il tempo illustrato") dove scriveva Pasolini, Giorgio Bocca e Corrado Stajano, Davide Maria Turolfo... Feci un'inchiesta sui cavaatori di pomice di Lipari, proprio sul fatto che in una di queste miniere di pomice, il proprietario era Michele Sindona, un banchiere mafioso. Ho parlato di questa miniera di pomice, del signor Sindona, del direttore, un ex capitano delle SS. Questi elementi mi portavano poi a coagulare l'idea del romanzo. Questo risale proprio al '68/69. E poi c'è stata l'interruzione del '75. E quindi il ritorno a Milano.

Bene, dopo questo "romanzo del romanzo", voglio veramente ringraziare la cara Irene Romera Pintor per queste due giornate, ringraziare tutti quelli che sono intervenuti, che mi hanno fatto scoprire di me cose che a volte sono inconsapevoli. Sono infinitamente grato a tutti e soprattutto a Irene, che è irrefrenabile, straordinaria, e quindi la ringrazio moltissimo per questa iniziativa e per quella dell'anno scorso. Grazie. E, come si dice, arrivederci!





