

Rosalba Galvagno

Salvatore Grassia

La ricreazione della mente. Una lettura del «Sorriso dell'ignoto marinaio»

Palermo

Sellerio

2011

ISBN 978-88-389-2584-4

Il *Sorriso dell'ignoto marinaio* che nel 1976, l'anno della sua uscita presso l'editore Einaudi, ha decretato il successo e l'ingresso di Vincenzo Consolo nel Parnaso dei maggiori scrittori del secondo Novecento italiano ed europeo, è stato ampiamente scandagliato dalla critica, ma il suo spessore testuale stimola sempre nuovi e inediti sondaggi. Il libro che il giovane studioso – che si distingue per rigore, intelligenza e sensibilità – gli dedica è suddiviso in quattro capitoli che analizzano il romanzo alla luce di una singolare poetica dell'«impostura» e ne restituiscono con precisione filologica e critica il palinsesto barocco secentesco e novecentesco.

Cominciamo dalla poetica dell'impostura della quale si discute nel primo capitolo (*Lo scrittore come impostore*, pp. 17-35) e nel terzo (*L'«impostura» della scrittura*, pp. 54-63), che discende direttamente dallo Sciascia del *Consiglio d'Egitto*, anche se «barocchizzato». Il procedimento iperletterario dell'impostura investe, secondo il nostro critico, l'intero romanzo fino all'ultimo scarnificato capitolo nono costellato soltanto dalle lasse popolari scritte col carbone sulle pareti del carcere del castello Granza Maniforti: «Il sorriso dell'ignoto marinaio di Vincenzo Consolo è un libro epocale. Pubblicato da Einaudi nel 1976, aveva alle spalle le rivolte studentesche del Sessantotto, i movimenti degli anni Settanta, e il ripensamento del Risorgimento attraverso i fatti di Bronte riportati all'attenzione da Leonardo Sciascia. L'interesse di Consolo per le scritte murarie associava, nel romanzo, due esperienze storiche e morali. Mentre, da una parte, riprendeva l'attenzione per i graffiti, tipica del periodo delle rivolte, dall'altra si faceva forte dello studio che Sciascia aveva avviato sui “palinsesti del carcere” scoperti da Giuseppe Pitre nelle celle dello Steri di Palermo. La macchinazione narrativa del *Sorriso* nacque, peraltro, proprio da una costola del *Consiglio d'Egitto*. E tuttavia se l'*Ulisse* di Joyce – come diceva paradossalmente Borges – era la fonte dell'*Odissea*, [...], allo stesso modo si potrebbe affermare che il romanzo di Consolo ha “barocchizzato” la lettura dell'apologo sciasciano sull'impostura». (p. 15)

Non a caso il «dedicario vistosamente implicito del *Sorriso*» (p. 17), è proprio Sciascia che, incorniciato con la celebre seconda epigrafe tratta da un suo originalissimo testo del 1967, *L'ordine delle somiglianze*, dedicato alla pittura di Antonello da Messina, di fatto «introduce al centro del libro»: «“A chi somiglia” il ritratto “un poco stroppiato [...] proprio sul pizzo delle labbra sorridenti” dell'ignoto marinaio? Con chirurgica filologia, Consolo sforbicia furbescamente la citazione epigrafica al punto giusto. Recide il riferimento all'“assoluto fisionomico” che Sciascia coglieva nei ritratti di Antonello. E lascia al lettore, e al suo erudito, blasonato protagonista, il compito di risolvere il “giuoco”. Siamo nel sesto capitolo del romanzo, dopo un salto funambolico spiccato proprio nell'ecolalico “tremplin” epigrafico. È il “capitolo chiave”, il “libretto d'istruzioni per l'uso” del libro; e il vestibolo testuale, spazioso e percorribile, da cui conviene partire per cominciare a curiosare nel laboratorio di scrittura dell'autore». (pp. 18-19)

A queste parole Grassia fa seguire la citazione del notissimo passo riflessivo del sesto capitolo del *Sorriso* nel quale il barone Mandralisca si interroga sulla «scrittura» grazie alla quale vorrebbe testimoniare al suo interlocutore Interdonato i fatti di Alcàra, una scrittura però che teme possa fatalmente soggiacere all'impostura («Ed è impostura mai sempre la scrittura di noi cosiddetti illuminati, maggiore forse di quella degli ottusi e oscurati da' privilegi loro e passion di casta»). Ma leggiamo il commento del nostro critico a questo celebre passo, nel quale egli avanza un puntuale e illuminante confronto, sollecitato specialmente dai lavori di insigni manzonisti quali Ezio Raimondi

(*La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, 1990) e S. Silvano Nigro (*La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui Promessi Sposi*, 1996), con la medesima preoccupazione che fu del Manzoni riguardo all'autenticità/inautenticità della scrittura letteraria: «La scrittura come privilegio, falsificazione, e strumento di sopraffazione ai danni di coloro che hanno la “disgrazia di non saper tener la penna in mano” è un assunto che, nel *Sorriso*, dialoga silenziosamente con importanti e imprescindibili precedenti romanzeschi. Il paradigma, è noto, si declina manifestamente tra le pagine dei *Promessi Sposi*. Se “Carta, penna e calamaio”, nell'affresco manzoniano, “segnano e tracciano i destini dei protagonisti”, in particolare braccano reiteratamente l'illetterato Renzo, che sulle acuminata e smaniose penne “per aria” di “quelli che regolano il mondo” contro i diritti dei “buoni cristiani”, assumerà mezzo ubriaco nell'osteria della luna piena, “attitudine di predicatore”. Ma bisogna indugiare tra le pagine del ventisettesimo capitolo del romanzo per leggere in filigrana, nel prologo del “microromanzo epistolare intercalato nel racconto”, “l'ironia più radicale” dello scrittore lombardo nei confronti dell'indole irrimediabilmente menzognera e frodolenta dei letterati». (pp. 20-21)

Ora, mentre Manzoni, assunta fino in fondo questa consapevolezza della scrittura letteraria come privilegio e falsificazione deporrà, per la stesura della *Storia della Colonna infame*, «l'abito del romanziere» per indossare «la divisa rigorosa dello storico», Consolo pur accogliendo, in relazione ai fatti violenti di Alcàra, le suggestioni sciasciane sui fatti di Bronte e quelle provenienti dal modello della *petite histoire* manzoniana, tuttavia, nell'intento di penetrare le ragioni ultime, e quindi le prime, della rivolta degli Alcaresi, si allontana da questi modelli storici. E tale scarto decisivo dal modello, si misura «in un macchinoso e umbratile divertimento letterario, e metaletterario, che non è stato ancora adeguatamente evidenziato» (pp. 23-24).

A dimostrazione di questa ermeneutica del consoliano «divertimento letterario», Grassia dedica alcune belle pagine al palinsesto derivato dal *Consiglio d'Egitto* e trascritto nel *Sorriso*, e a quello derivato invece dall'*entremès* cervantino *El retablo de las maravillas*, trascritto nell'altro bellissimo romanzo, *Retablo*, nel quale Consolo continua a perseguire il medesimo gesto di «abile impostore manierista» (p. 33).

Negli altri due capitoli di cui si compone *La ricreazione della mente*, vengono indagate le fondamentali filigrane barocche che presiedono al fitto palinsesto della complessa architettura del *Sorriso* identificata già nella celebre introduzione al romanzo di Cesare Segre, nella figura della «chiocciola». I due capitoli si intitolano non a caso: *La «chiocciola» barocca* (pp. 36-53) e *Il barocco «delle conchiglie dei mari lontani»* (pp. 64-77). Entrambi ricostruiscono il palinsesto rispettivamente secentesco e novecentesco della metafora della chiocciola, che ha ispirato Vincenzo Consolo. Cominciamo dalla metafora secentesca analizzata nel secondo capitolo del nostro volume dove, dopo aver messo a confronto una splendida *ekphrasis* del paesaggio del Mongibello tratta dalla *Geografia trasportata al morale* (1664) del gesuita Daniello Bartoli con quella, altrettanto splendida, del monte San Calogero in *Nottetempo casa per casa* (1992), intarsiata da Consolo con l'intreccio di altre citazioni poetiche novecentesche, lo studioso commenta: «Sulla partitura secentesca, lo scrittore costruisce il suo palinsesto: leggibile in trasparenza, il testo del gesuita diventa la base musicale di un intarsio di citazioni che, tra i risalti e i rilievi della prosa barocca, si nutre di memoria poetica, per ricreare una geografia letteraria in cui “Le vele le vele le vele” di Dino Campana si stagliano “forse” (si noti l'ammicco) “sullo sfondo marino rimirato dal grande Valéry (“Il mare, il mare ad ogni ora primiero!”), al ritmo binario di “La mer, la mer”. Una filigrana secentesca affiora in controluce anche nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*. Ed emerge visibilmente nella citazione che, sul principio del capitolo ottavo del romanzo, introduce la *descrizione* del castello ideato da “un architetto o geometra spagnolo, ché una mente di Spagna solamente poteva concepire una magione sopra il disegno d'una chiocciola”». (p. 38)

Grassia riporta quindi un frammento dall'incipit del capitolo ottavo del *Sorriso*, nel quale il barone Mandralisca svela a Interdonato il bisogno di far precedere la descrizione del castello-carcere del principe Galvano Maniforti da una citazione tratta «da un libro della fine del Seicento, che si chiama: *Ricreatione dell'Occhio e della Mente nell'Osservatione delle Chiocciole* del padre Filippo

Buonanni gesuita». (p. 39) Nel testo del Buonanni l'immagine della chiocciola si impone come una peculiare Casa le cui porzioni circolari i Geometri difficilmente riescono a riprodurre. La semplice voluta di una Chiocciola inoltre – e qui risiede la bella metafora barocca – suggerisce al contempo l'ugual fatica con la quale possono raffigurarsi i Pensieri. Il nostro critico rileva infatti in quest'ultimo verbo, «raffigurarsi», un errore di trascrizione da parte di Consolo rispetto all'originale «raggirarsi» presente nel testo del padre gesuita. Non ci è dato stabilire la natura di questo errore: *lapsus calami* o citazione erratica? Tuttavia esso può rivelarsi fecondo proprio in questo penultimo capitolo del *Sorriso*, in cui la chiocciola sta per assumere la funzione di metafora architettonica, di guscio (Casa) vuoto ormai del suo mollusco e abitato soltanto dalle lastime scritte col carbone in un italiano popolare e in sanfratellano da uno dei ribelli di Alcàra. Il mollusco scompare lasciando l'intero suo spazio vitale, la sua casa, alle scritte dei condannati. La Chiocciola diventa così la forma stessa di quella scrittura o meglio di quell'ideale di scrittura autentica, una «consolatoria illusione» (p. 52) scrive Grassia, sottratta forse all'impostura come vorrebbe il barone Mandralisca, almeno secondo quanto egli stesso si sforza di spiegare con sofferte riflessioni nel capitolo sesto del romanzo. Nella voluta d'una Chiocciola pertanto i Pensieri ormai del tutto disincarnati (il barone ha rinunciato al suo essere di lumaca come i rivoltosi hanno sacrificato la loro stessa vita), possono «raffigurarsi», piuttosto che «aggirarsi», possono cioè identificarsi in una singolarissima forma geometrica (la voluta d'una Chiocciola) e trasformarsi in canto (le scritte poetiche sulle pareti del carcere), dando voce alla rabbia della perdita e risalendo così dal fondo dell'abisso (dal dolore della lontananza) verso una sognata libertà.

Per articolare una tale complessa enunciazione lo scrittore ricorre, com'è noto, al romanzo storico-metaforico. Può cioè, come Mandralisca, dire il «riurto» della rivolta (l'eccesso della violenza, della strage), grazie a un *pastiche*, poeticamente rielaborato, di lingue e di testi. Scrive Grassia a commento della citazione dal Buonanni: «Consolo, dunque, sa bene che la letteratura non è la descrizione della realtà. Sa bene che non esiste scrittura letteraria che non passi attraverso una mediazione libresca. La “letteratura vera”, per lo scrittore siciliano, attinge al già scritto, è palinsesto, “incrocio di due scritti”, è letterarietà, finzione: furto meditato di arguzie linguistiche, fatuo e scaltro artificio in cui la semplice organizzazione prosodica e retorica del discorso potrebbe già essere considerata, [...], la rivelazione di una premeditata macchinazione mistificatrice. [...]» (p. 38) Il ricorso a una tale «macchinazione mistificatrice» discende forse dalla necessità di far affiorare quel po' di verità che assilla lo Scriptor e alla quale una scrittura sperimentale, per dirla con Consolo, stratificata, volumetrica, o barocca all'occorrenza, potrebbe dare parola e figura. Ma vi è di più, questa agognata parola vera si enuncia in una lingua altra, incomprensibile. L'ultima strofe dell'ultima lassa riportata nel nono capitolo è scritta infatti in dialetto sanfratellano. Lo studioso rinvia inoltre, a ulteriore conferma della singolare metafora barocca divenuta senza più consoliana, a un brano parallelo de *L'olivo e l'olivastro* (1994), dove lo scrittore siciliano è di nuovo alle prese con la descrizione di un carcere, la latomia di Siracusa, che attinge da alcuni testi secenteschi del Mirabella e, ancora una volta, del Bartoli: «L'immagine della chiocciola come prigione e “artificioso labirinto di circoli” serpeggia tra Seicento e Settecento. Si avvolge “in chiocciola, in spirale, con un gioco sonoro formidabile di echi, rimbombi [...] sussurri, fiati” la latomia di Siracusa trasformata in carcere dal “sospettoso tiranno” Dionigi per spiare dal “palagio” sovrastante i discorsi dei prigionieri. Così la descrive, nel 1613, Vincenzo Mirabella, archeologo e storico siracusano: [...]. E padre Daniello Bartoli nel 1679: [...]. Ancor prima che l'“anatomista d'architetture” Piranesi – “l'ultimo degli artisti barocchi” secondo Mario Praz – utilizzasse “la suprema figura curva” della spirale “per conferire un carattere allucinatorio alle sue *Carceri*”, sempre Bartoli aveva descritto, nella *Ricreazione del savio*, la sezione del “bellissimo nautlio” paragonandone la “fortezza portatile” ad una prigione» (pp. 39-42).

E nella lunga e stupenda citazione dalla *Ricreazione del savio* sorprende leggere il motivo della singolarissima struttura circolare della chiocciola, che riecheggia quella descritta dal Buonanni e che lo studioso individua e sottolinea con forza. (p. 45)

Passiamo ora al capitolo quarto intitolato *Il barocco «delle conchiglie dei mari lontani»* (pp. 64-77), contrappunto novecentesco del motivo della «chiocciola» barocca. Esteban, il personaggio de *El Siglo de las Luces* (1962), contempla, nelle pagine centrali del romanzo dello scrittore cubano Alejo Carpentier, le «strutture e le stratificazioni» della conchiglia e pensa anche alla «Spirale» con la sua «Scienza delle Forme». Si legge infatti nel brano del romanzo acutamente sottolineato da Grassia: «*La conchiglia era il Mediatore fra tutto quello che è evanescente , che scorre, che è fluido senza legge né misura, e la terra delle cristallizzazioni, delle strutture e delle stratificazioni, dove tutto è tangibile e ponderabile. Dal mare, [...], sorgevano quegli stupendi gusci, simboli nel loro misterioso cifrario e nelle loro proporzioni di tutto quello che precisamente mancava all'acqua madre: saldezza di sviluppi lineari, volute obbedienti a determinate leggi, architetture coniche di una precisione meravigliosa, equilibri di volumi, arabeschi tangibili che lasciavano intuire tutti i barocchismi in divenire. Contemplando una conchiglia, una sola, Esteban pensava alla Spirale, [...] quella Scienza delle Forme»* (p. 65).

Sempre sul filo del confronto tra il *Sorriso dell'ignoto marinaio* e *Il secolo dei Lumi* (tradotto in italiano nel 1964) nel quale identificherà il vero e proprio «canovaccio» del romanzo di Consolo («*Il Secolo dei Lumi* costituisce, senza alcun dubbio, il supporto su cui Consolo ha sistemato l'intarsio della sua scrittura» p. 69), Grassia rintraccia, oltre a quello della conchiglia, l'altro fondamentale motivo «dell'instinto movimento che dal “mare” si struttura dentro la “saldezza” della “terra”, col quale si aprono ben quattro capitoli del *Sorriso dell'ignoto marinaio*» (p. 66), e una cui mirabile variazione si legge, tra l'altro, nel saggio *Viaggi dal mare alla terra*, «il ritratto in prosa del “vero” Mandralisca scritto per un catalogo del museo fondato proprio dal barone cefalutano» (p. 67).