[35] Un altro esempio di questo aggirarsi e agire dei morti nella casa è *1943*: «Torna: è polvere ma entra nella casa / mette l'ombra sul muro e sul cuscino, / muove le piastre s'inclina di gas viola. / Sente la sottrazione come in vita il gelo / calcola le pause ma sa che è inutile sommare / numeri e vuoto, volo degli atomi alla lana / al pelo dei gatti sui tappeti. / Nuda guarda come precipita / la sua memoria nella stufa» (SCN, 17). Sul tema della casa come luogo perturbante nella poesia contemporanea, si veda P. Zublena, 'Il domestico che atterrisce. La tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi', in G. Alfano et alii (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella editore, 2005, pp. 53-66.

n. 5, gennaio-giugno 2015

Marina Paino

Pitture, sorrisi e somiglianze

Sciascia's epigraph, taken from Ordine delle somiglianze *with which, in 1976, Vincenzo Consolo started* Sorriso dell'ignoto marinaio *proves to be the sign of an intertextual dialogue between the two Sicilian writers. This dialogue about the island and Antonello's painting, with time, was continually enriched with echoes and calls concentrated above all in Sciascia's article about Consolo's successful book and in* Nota dell'autore vent'anni dopo *written by Consolo himself in 1996 for the new reprint of his famous novel edited by Mondadori. The background of these texts reflects the image of an offended Sicily, and therefore the commitment and love for art, the suffering of the farmers (and of the characters painted by Antonello), the apathy of the Gattopardi. In the meanwhile Consolo and Sciascia in their remote dialogue exchange their roles and masks in the shadow of a character, the baron of Mandralisca, the refined intellectual main character of* Sorriso, *who is a keen art collector but at the end gets involved in the urgent social needs of his native land.*

In un articolo del 1996, ora raccolto in *Di qua dal faro* e dedicato e intitolato alle *Epigrafi* (a quelle di Leonardo Sciascia in particolare), Vincenzo Consolo si sofferma sul valore semantico di queste scritture prese in prestito da altri e poste alle soglie dei testi. Contrariamente allo scarso uso che ne fa Calvino, autore spesso presente nell'immaginario letterario consoliano, le epigrafi compaiono invece di frequente ad apertura dei libri sciasciani e, nell'articolo in questione, si sottolinea come questo abbia in qualche modo a che fare con la 'sicilitudine'. Consolo parla di Sciascia, ma tra le righe lascia trasparire a tratti anche l'ombra del se stesso che a distanza di vent'anni, proprio in quel 1996, riattraversava e riconsiderava per la nuova pubblicazione mondadoriana *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Rispetto all'affabulatore Calvino,

> Sciascia, meno chierico, più laico, a causa di un retroterra – quello siciliano, che si fa paradigma, nucleo metaforico – di più drammatica storia, di più atroce realtà, perde man mano fede nell'affabulazione, perde speranza in una possibile sopravvivenza e incidenza del racconto e, dopo aver rovesciato e quindi distrutto un modulo narrativo collaudato e funzionale [...], arriva a spostare il testo nel paratesto, mutare il racconto in parodia, in saggismo, spingerlo verso le soglie, verso la citazione, la rimemorazione della letteratura, d'altri tempi e d'altri contesti, cielo di verità sopra un mondo, contro una storia di menzogna e di sconfitta, di offesa all'uomo.[1]

Sciascia, dunque, le epigrafi, la Sicilia, la sfiducia nella narrazione e nella storia (palcoscenico di «menzogna e sconfitta») e, sullo sfondo, il 'ritorno' di Consolo sul suo romanzo più celebre, segnato dalla forte impronta dell'epigrafe sciasciana posta in apertura a mo' di implicita dedica.[2] Sembra anzi che nel riferirsi alle epigrafi dell'amico Leonardo, Consolo abbia in mente la propria, di cui indirettamente mette in risalto il ruolo chiave nella lettura del testo:

> In Sciascia l'epigrafe [...], come ogni altro elemento del paratesto, è quanto di più vicino, di più connaturato al testo ci sia. La sua epigrafe è sempre di un autore scelto per ammirazione e immedesimazione, è brano, frase d'un'opera sotto la cui luce bisogna porre il testo che ci accingiamo a leggere.[3]

Sulla scorta di questo suggerimento d'autore, alla luce dell'*Ordine delle somiglianze*, il celebre saggio sciasciano della seconda metà degli anni Sessanta citato in esergo al *Sorriso*, è opportuno porre pertanto anche il romanzo consoliano, alla ricerca della cifra profonda del debito del testo con quell'altro testo e con quell'altro scrittore, pure in questo caso senza dubbio «scelto per ammirazione e immedesimazione».

Il dialogo intertestuale sancito dall'epigrafe si arricchisce per altro nel tempo di echi e richiami, concentrati soprattutto nello scritto sciasciano sul fortunato libro di Consolo e, per mano di quest'ultimo, nella *Nota dell'autore, vent'anni dopo*, stesa nel '96 per la nuova edizione del romanzo presso Mondadori.

È dall'*Ordine delle somiglianze* che bisogna tuttavia partire per rintracciare i rimandi di questo colloquio a distanza, fatto di arte, di letteratura, ma soprattutto di Sicilia. Già, perché al di là del singolare taglio argomentativo, il felice articolo di Sciascia è fondamentalmente uno scritto sulla Sicilia, in cui attraverso lo schermo offerto dalle pitture di Antonello da Messina, l'autore di Racalmuto trova modo di ritornare sui *topoi* della odiosamata sicilianità da lui costantemente declinati nella saggistica non meno che nella narrativa.

Ad inizio dello scritto, citando il Vasari, Sciascia prende le mosse da un 'ritorno' sull'isola di Antonello e da un nuovo allontanamento da essa alla volta di Venezia, dove l'artista trova l'ambiente giusto per continuare a coltivare i 'piaceri venerei' cui era dedito. Terra di partenze e ritorni (soprattutto di ritorni), la Sicilia è del resto nell'articolata raffigurazione sciasciana anche una terra vistosamente segnata dall'ossessione per la donna e per il sesso, ossessione che cattura i suoi abitanti e che di fatto si propone come espressione di una radicata insicurezza, spesso sconfinante in una compensativa ostentazione di superiorità. Significativamente, con un collegamento quanto meno azzardato, Sciascia chiama del resto subito in causa a tal proposito il Brancati 'gallista' del *Don Giovanni in Sicilia*, quasi a voler ricondurre *ab initio* lo stesso Antonello nel perimetro di una mappa antropologica e insieme letteraria da lui tracciata puntualmente attraverso articoli, romanzi e racconti. Il senso dell'imprevedibile accostamento sta non a caso nella sottolineatura dell'incredibile costanza con cui viene descritto nel corso dei secoli il siciliano tipo, in un «esplicito astoricismo» (in cui apparenza e realtà convergono a pari titolo) che avrà, secondo Sciascia, nel *Gattopardo* lampedusiano la propria piena consacrazione. Di questa Sicilia, che è insieme dentro e fuori la storia, è parte anche la pittura di Antonello: *L'ordine delle somiglianze* non è infatti un generico scritto sull'artista, ma un preciso contributo sulla sua sicilianità, legata innanzitutto all'assunto che la vita e la visione della vita di ognuno, nonché il modo di esprimere nell'arte la vita, «sono irreversibilmente condizionati dai luoghi dagli ambienti dalle persone tra cui [ci] si trova a nascere e a passare l'infanzia, l'adolescenza».[4] Come ogni artista isolano pure Antonello non può non essere inquadrato all'interno di questo «inalienabile e inesauribile rapporto» con la sua terra, non può non rappresentarla, non raffigurarne la gente, presente a pieno titolo nei suoi ritratti grazie alla logica della somiglianza bioetnica. I suoi ritratti, che «somigliano» agli abitanti dell'isola, che «sono l'idea stessa, l'arché, della somiglianza», sono pertanto la quintessenza della sicilianità e dello spirito isolano; aiutano a penetrarne la natura più profonda perché – come recita il passo scelto da Consolo per l'epigrafe – «il gioco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza».[5]

Il Consolo che fa suo il testo sciasciano sa dunque che la ritrattistica di Antonello, proprio grazie al gioco delle somiglianze, è «uno strumento di conoscenza»; e nel pedinamento delle parole e del pensiero del maestro di Racalmuto non può certo essergli rimasto inosservato il fatto che questi concentrasse la propria attenzione su uno specifico

Antonello da Messina, *Ritratto d'ignoto*, olio su tavola (1465-1476)

ritratto, quello dell'*Ignoto* conservato presso il Museo Mandralisca di Cefalù.

Quel ritratto somigliava a tutti e a nessuno, «al contadino e al principe del foro» («È un nobile o un plebeo?»), secondo alcuni somigliava addirittura allo stesso Sciascia («somiglia a chi scrive questa nota (ci è stato detto)»), il quale attraverso questo improprio *avant-texte* entra significativamente in prima persona nelle dinamiche del romanzo consoliano. Ciò che va sottolineato è come nell'articolo sciasciano il futuro autore del *Sorriso* potesse rintracciare, tutta interna al ritratto, già espressa la dialettica tra nobili e plebei, contadini e rappresentanti della legge che sarà al centro del romanzo, la quale, a ben guardare, insieme a diversi altri elementi narrativi del libro, sembra così allungare le proprie radici remote proprio nelle suggestioni offerte dall'*Ordine delle somiglianze*.

Nell'articolo, Sciascia parla anche delle Madonne antonelliane, e di esse (dell'*Annunciata* di Palermo in particolare) mette indicativamente in risalto «il mistero del sorriso e dello sguardo», con una precisa notazione che trova una forte rispondenza nel titolo scelto da Consolo per il suo libro (e nell'importanza che all'interno del testo assume di conseguenza il motivo del sorriso), nonché nell'attenzione specifica riservata dallo scrittore allo sguardo dell'*Ignoto* nella sequenza della festa a casa di Mandralisca.[6]

Antonello da Messina, *San Sebastiano*, olio su tela, (1478 c.)

E come in un'ideale scaletta di immagini che trovano poi precise rifrazioni nel *Sorriso* di Consolo, Sciascia passa di seguito a prendere in considerazione gli Ecce Homo e i Crocifissi di Antonello, quasi puntuali modelli dell'umanità offesa[7] che nel romanzo trova da subito la propria icona nell'uomo affetto da silicosi incontrato da Mandralisca sulla nave. Anche la componente paesaggistica e i luoghi, subito dopo segnalati da Sciascia in quelle pitture (lo «Stretto di Messina», la «campagna», la «piazza che è scena di atroce indifferenza al martirio di San Sebastiano»), anticipano in qualche modo gli scenari del romanzo consoliano, che lungo la striscia tirrenica a ridosso della Sicilia ambienterà gli andirivieni per mare dei suoi personaggi e che farà partire dalla campagna e dalla piazza la rivolta di Alcara Li Fusi.

Componente centrale del *Sorriso* è d'altronde la stessa dialettica sciasciano-antonelliana tra sofferenza ingiustamente inflitta e «atroce indifferenza», che l'autore dell'*Ordine delle somiglianze* rinviene nella «piazza» in

cui ha luogo il martirio del *San Sebastiano* di Dresda, una piazza che apparentemente e architettonicamente non ha nulla di siciliano, ma che alcuni particolari svelano come tale (la donna madre col bambino in braccio, una borraccia appesa alla finestra, un uomo stramazzato nel sonno: «c'è un'aria di casa, di pomeriggio messinese. Si direbbe che c'è scirocco [...]: tutto sembra dire della snervata ora del pomeriggio sciroccoso»).[8] Lo scirocco è lo stesso che ad apertura del *Sorriso* agita le onde «nel canale, tra Tindari e Vulcano», lo stesso scirocco che assai significativamente nel romanzo si trasforma però poco dopo in emblema di irredimibile fissità («Un'aria spessa, umida, con lo scirocco fermo [...] gravava sopra la spiaggia»).[9]

E se Sciascia si sofferma sugli Ecce Homo di Antonello e sul suo *San Sebastiano*, Consolo sembra fargli puntualmente eco nella descrizione del prigioniero torturato incontrato da Mandralisca nel capitolo IV («Il Mandralisca s'accorse allora che le spalle, il petto, i fianchi, le braccia di quell'uomo erano solcati da segni neri e viola, la pelle scorticata, il sangue raggrumato; un ecceomo, un santo Bastiano»), così come indiretta eco di quell'«atroce indifferenza» estranea al patimento dipinta da Antonello ed evidenziata da Sciascia nell'*Ordine delle somiglianze* è, nella lettera di Mandralisca a Interdonato, il passo sul sorriso dell'*Ignoto* (ovvero sempre un quadro di Antonello), sfregiato forse non a torto da Catena Carnevale:

> ho capito perché la vostra fidanzata, Catena Carnevale, l'ha sfregiato, proprio sul labbro appena steso in quel sorriso lieve, ma pungente, ironico, fiore di intelligenza e sapienza, di ragione, ma nel contempo fiore di distacco, lontananza [...], d'aristocrazia, dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura o al potere che viene da una carica... Ho capito: lumaca, lumaca è anche quel sorriso![10]

Il rimando tra i due passi non è affatto esplicito, ma assume fondamento con la mediazione di un altro celebre pronunciamento sciasciano, quello dato a caldo dallo scrittore sul *Gattopardo* lampedusiano. Nell'articolo su Antonello, il riferimento di Sciascia è all'indifferenza della piazza per il martirio di San Sebastiano; in Consolo il martirio, subito da un'umanità senza voce e diritti, diventa un martirio insieme fisico e storico-politico-sociale, il martirio di una rivoluzione risorgimentale tradita, che strizza l'occhio al Verga di *Libertà* non meno che al fortunato romanzo di Tomasi. E proprio Sciascia, che nell'*Ordine delle somiglianze* non manca di sottolineare l'«indifferenza» alla sofferenza nella pittura di Antonello, aveva a suo tempo già classificato come «congenita e sublime indifferenza» il totale disinteresse del principe di Lampedusa (così come del suo principe personaggio, Fabrizio Salina) per le rivendicazioni contadine presenti e passate, a segnare tra l'aristocrazia e l'umanità offesa una incolmabile distanza di classe e di visione del mondo.[11] Nel passo di Consolo sullo sfregio al sorriso dell'*Ignoto* convergono così ad un tempo lo Sciascia commentatore di Antonello e lo Sciascia critico del *Gattopardo*, entrambi rappresentati nell'espressione dell'uomo del dipinto dalla quale trapelano quell'ambivalente estraneità e mancanza di partecipazione, che – specifica Consolo – sono frutto di una diversità «dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura». La spia di questa 'alterità' è racchiusa da Consolo nel «sorriso», parola e motivo-chiave del romanzo (in bella mostra sin dal titolo) e non è certo senza significato che questo sorriso venga, nella specifica circostanza, assimilato all'altra immagine centrale del testo, quella della chiocciola.[12]

Nell'economia del libro, l'identificazione tra il sorriso e la metafora-chiave della lumaca si fa segno del rilievo semantico di questo «distacco» sociale rappresentato dall'espressione dell'*Ignoto* antonelliano, e l'ombra di Sciascia, che nel commento a caldo sul *Gattopardo* si era lungamente soffermato sulla descrizione lampedusiana della diversità dell'aristo-

crazia fatta da Padre Pirrone all'erbuario nel V capitolo del romanzo,[13] si riflette anche su questa componente del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, dove sono proprio esponenti delle classi subalterne a fare eco al Padre Pirrone di Lampedusa: «'Sti nobili, sono tutti stravaganti», sentenzia nel capitolo II uno dei due sbirri 'presi in prestito' da *Conversazione in Sicilia*; ma già nel I capitolo Sasà, il servo del barone di Mandralisca, aveva avuto modo di ironizzare sulla stravaganza della festa organizzata per la scopertura del ritratto («Come se fosse battesimo, che dico?, sposalizio. Fare una festa per un pezzo di sportello di stipo comprato a Lipari dallo speziale, pittato, dice lui, da uno che si chiamava 'Ntonello da Messina»).[14]

Il Gattopardo raggiungeva il proprio culmine nel capitolo della festa a palazzo Ponteleone, stremata manifestazione di quell'«indifferenza» che così poco era piaciuta a Sciascia; la festa di Consolo (chiaramente modellata su quella lampedusiana)[15] si pone invece non nella parte finale ma in quella iniziale del testo, quasi a voler considerare il distacco aristocratico una condizione da superare piuttosto che da perpetrare.

Al centro di questi snodi semantici c'è ad ogni modo sempre il ritratto dell'*Ignoto*,[16] il ritratto che 'somiglia' a Interdonato anche e soprattutto grazie al sorriso segnato da un'ironia riscontrabile tanto nel volto dipinto («Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia»),[17] quanto in quello animato. Sulla nave che conduce da Lipari alla Sicilia il Mandralisca con la sua preziosa tavoletta, l'apparizione di Interdonato (in significativa concomitanza con la descrizione dell'uomo affetto da silicosi) è infatti inequivocabilmente connotata:

> «Male di pietra» disse una voce quasi dentro l'orecchio del barone. Il Mandralisca si trovò di fronte un uomo con uno strano sorriso sulle labbra. Un sorriso ironico, pungente e nello stesso tempo amaro [...]. «Male di pietra» continuò il marinaio. «[...] Speziali e aromatari li curano con senapismi e infusi e ci s'ingrassano [...]». E qui sorrise, amaro e subito ironico.[18]

E subito dopo, in relazione ai titoli dei volumi sugli uccelli, i molluschi e le palme che Mandralisca ha con sé: «Il marinaio lesse, e sorrise, con ironica commiserazione».

Se l'ironia dell'uomo del ritratto è – come visto – cifra di «distacco» e aristocratica «lontananza» (un'ironia, quindi, di tipo lampedusiano), quella di Interdonato è piuttosto rivolta a chi si rapporta da estraneo alla sofferenza altrui (Mandralisca con i suoi studi, i medici e gli speziali che si arricchiscono con malati di silicosi), in un rovesciamento di prospettiva che riconduce ambivalentemente al sorriso le istanze di conservazione non meno che quelle di rivoluzione. Come l'immagine della chiocciola, anche quella del sorriso appena smorfiato dall'ironia è infatti depositaria nel testo di valenze semantiche plurime e apparentemente contraddittorie, indirettamente confermate dal fatto che lo sfregio al ritratto (e al sorriso, in particolare)[19] avvenga per mano dell'anticonformista figlia dello speziale (per professione esponente di una categoria sociale che sfrutta i patimenti dei diseredati), la quale, ben lungi da qualsiasi forma di indifferenza, si dedica invece alla composizione di versi 'impegnati': poesie dedicate a

> quanto c'è d'ingiusto in questo nostro mondo, distorto, disumano. Scrive in particolare delle làstime e delle sofferenze dei pescatori, contadini e cavatori di pomice delle Eolie, dei loro dritti sacrosanti e da sempre conculcati; inveisce con la furia d'una erinni contro i responsabili di tutte le angherie e le disparità.[20]

Sempre al crocevia tra impegno e disimpegno, attraverso l'ambivalente sorriso dell'*Ignoto* passa del resto anche la 'conversione' di Mandralisca, lo stesso Mandralisca che durante la festa per la presentazione del dipinto (dopo aver improvvisamente visualizzato la somiglianza tra l'uomo del ritratto e il misterioso marinaio visto sulla nave) a chi tra i suoi ospiti gli chiedesse «a che sorrid*esse* quello là» rispondeva sibillinamente e autorefenzialmente: «Ai pazzi allegri come voi e come me, agli imbecilli», utilizzando una formula che Interdonato non manca di ribaltargli prontamente in occasione del loro successivo incontro, quello dell'agnizione che chiude idealmente il cerchio e che avvia, appunto, la metamorfosi del protagonista:

> «E voi invece, barone, [...] non siete un *pazzo allegro*, un *imbecille* o calacàusi come la maggior parte degli eruditi e dei nobili siciliani... Voi siete un uomo che ha le capacità di mente e di cuore per poter capire [...]» «Ma voi, ma voi...» cominciò a fare il Mandralisca, sgranando gli occhi dietro le lunette del *pince-nez*, spostandoli meravigliato dal volto dell'Interdonato a quello, sopra, dell'ignoto d'Antonello. Quelle due facce, la viva e la dipinta, erano identiche: la stessa coloritura oliva della pelle, gli stessi occhi acuti e scrutatori, lo stesso naso terminante a punta e, soprattutto, lo stesso sorriso, ironico e pungente. «Il marinaio!» sclamò il Mandralisca.[21]

Che questa controversa dinamica tutta interna al romanzo (tra sordità alle spinte storico-sociali ed apertura ad esse e alle sorti dei diseredati) sia per molti aspetti influenzata da suggestioni sciasciane e si ponga in dialogo con la lezione morale e intellettuale del maestro di Racalmuto trapela in più di un luogo del libro di Consolo; e, in una sorta di botta e risposta da un testo all'altro e da un autore all'altro, ad avvalorarlo è in qualche modo lo stesso Sciascia che, già polemico commentatore della «sublime indifferenza» lampedusiana, introduce all'insegna della contraddizione, a lui così congeniale, la propria personale lettura del *Sorriso dell'ignoto marinaio* (poi raccolta in *Cruciverba*): l'autore dell'articolo non prende le mosse dalle sollecitazioni *engagé* offerte dalla narrazione consoliana, ma si pone piuttosto dal punto di vista del viaggiatore straniero catturato dalle preziose collezioni del Museo Mandralisca di Cefalù. Sciascia fa subito riferimento al «ritratto virile» d'ignoto, il gioiello di punta lì custodito, e al rischio corso dal dipinto (e da tutti quelli che, come lui, lo amano) allorché, secondo quanto si racconta, venne sfregiato dalla figlia del farmacista liparoto. Lo scrittore sembra dunque porsi senz'altro a difesa dell'*Ignoto* dallo sguardo «persecutorio, ironico e beffardo», malgrado nel romanzo quell'ironia sia identificata come segno di aristocratico distacco; e sminuisce la portata implicitamente 'rivoluzionaria' del gesto della giovane attentatrice riducendolo ad «un atto di esasperazione e di rivolta connaturato all'amore» o, in alternativa alla ribellione («stupida») nei confronti dell'«intelligenza da cui si sentiva scrutata ed irrisa».[22] Ma le notazioni tutt'altro che scontate di questo lettore d'eccezione non si fermano qui:

> La vera ragione, il senso profondo del racconto, direi che stanno [...] nella ricerca di un riscatto a una cultura, quale quella siciliana, splendidamente isolata nelle sovrastrutture, nei vertici: così come quelle cime di montagne, nitide nell'azzurro, splendide di sole, che dominano paesaggi di nebbia.[23]

La ribellione non rappresenta dunque necessariamente un valore positivo, soprattutto se si oppone all'arte, alla cultura e all'intelligenza; Sciascia sembra anzi collocarsi dalla parte di quella cultura isolana snobisticamente nutritasi del proprio splendido isolamen-

to, marginale e altezzosa allo stesso tempo, e per la quale egli immagina tuttavia (complice Consolo) una forma di possibile «riscatto», di possibile impegno. All'ombra del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, Sciascia si confronta così idealmente, ancora una volta, con Lampedusa e con la cultura siciliana da lui rappresentata, in una dialettica tra due visioni non più opposte ma complementari, che nella recensione sciasciana viene per altro esplicitata attraverso il richiamo al rapporto tra Consolo e Piccolo, elemento non secondario nella genesi del personaggio del barone di Mandralisca (che mette da canto i propri interessi scientifici per porsi «dalla parte dei contadini che hanno massacrato i baroni come lui»)[24] e del romanzo *tout court*:

> Altro elemento da tenere in conto, è quella specie di esitante sodalizio che Consolo ha intrattenuto per anni con Lucio Piccolo. [...] Tutto [...] li destinava a respingersi reciprocamente: l'età, l'estrazione sociale, la rabbia civile dell'uno e la suprema indifferenza dell'altro [...]. E facilmente viene da pensare [...] che nel personaggio del barone di Mandralisca lo scrittore abbia messo quel che mancava all'altro barone da lui conosciuto e frequentato [...]: la coscienza della realtà siciliana, il dolore e la rabbia di una condizione umana tra le più immobili che si conoscano. "Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change".[25]

C'è in qualche modo l'impegno civile di Sciascia dietro la «rabbia civile» da lui sottolineata in Consolo e contrapposta alla «suprema indifferenza» del barone Piccolo di Calanovella, cugino di quel principe di Lampedusa, autore del *Gattopardo*, a propria volta sciasciano prototipo della «congenita e sublime indifferenza» dell'aristocrazia isolana e, sempre in questo articolo sul *Sorriso*, chiamato poco prima indicativamente in causa a proposito dell'attività giornalistica consoliana «(di cui restano memorabili cose: non ultimi gli scritti sul *Gattopardo* e su Lucio Piccolo)».[26] Sciascia lascia dunque intravedere sullo sfondo del libro la compresenza di diverse istanze della 'sicilitudine' (da quelle di stampo autoreferenzialmente sciasciano a quelle di marca lampedusiana) in un arco ideologico e culturale che va dalla denuncia all'indifferenza e che Consolo è appunto riuscito a fare coesistere e dialogare le une con le altre. Nelle pagine dedicate al capolavoro di Tomasi e ora raccolte in *Di qua dal faro*, Consolo dà del resto la propria più perspicace visione del principe di Lampedusa appoggiandosi ad una celebre recensione di Montale al *Gattopardo*, nella quale l'autore del romanzo viene rappresentato come «un grande snob nel più alto significato della parola, [...] un uomo che tutto ha compreso della vita».[27] Un uomo – si potrebbe aggiungere – che si rifugia snobisticamente nella cultura (come Mandralisca) ma che, per quel gioco di riflessi che caratterizza il *Sorriso*, presta qualcosa anche ad Interdonato e al suo «sorriso ironico [...], di uno che molto sa e molto ha visto, sa del presente e intuisce del futuro».[28]

Questo sistema di rimandi tra Sciascia e Consolo, che coinvolge *Il sorriso* e tutto un insieme di scritti che ruotano intorno ad esso, si completa significativamente, per mano di Consolo, con un ricordo commosso dell'amico Leonardo (e della sua predilezione per il poliziesco e la ricerca della verità), nonché con la postfazione alla riedizione a distanza di un ventennio del proprio celebre romanzo del '76 (*Nota dell'autore, vent'anni dopo*, poi riedita con il titolo *Il sorriso, vent'anni dopo*). Si tratta di pagine riunite in entrambi i casi in *Di qua dal faro*, silloge sciascianamente concepita per restituire «un'idea della Sicilia» («Della Sicilia, ma anche di quanto nell'isola converge e di quanto dall'isola diverge. Dare infine l'idea di un particolare mondo che è insieme, si sa, idea del Mondo»).[29] L'articolo su Sciascia, eloquentemente intitolato *La conversazione interrotta*, esordisce con l'aneddoto relativo all'incontro, ad inizio degli anni Sessanta, tra l'autore delle *Parrocchie di Regal-*

petra ed «un letteratino che manifestava antipatia nei confronti del romanzo poliziesco [...] per il prevalere in esso del contenuto sulla forma». Quel letteratino snob era appunto Vincenzo Consolo, che di quella conversazione ricorda:

> Leonardo Sciascia, sorridendo di un sorriso fra l'enigmatico e il divertito, cercava di far capire che il romanzo poliziesco è importante, a volte necessario [...]. Capì allora il giovane letterato che cosa nascondeva il sorriso di Sciascia, capì cos'era per lo scrittore il racconto poliziesco: uno strumento [...] per affrontare la realtà, la oscura, terribile realtà siciliana.[30]

La memoria dell'amico Leonardo viene esplicitamente ricondotta al motivo del sorriso e a quello della sete di verità e giustizia, nonché, immediatamente dopo, al lavoro tutto sotterraneo compiuto dallo zolfataro che «scava cunicoli, gallerie». Anche la sciasciana «funzione civile» emerge dunque da un sottosuolo (come nel *Sorriso* dai meandri del carcere che si articola sottoterra), una oscura miniera in cui con il piccone viene delineato un linguaggio «preciso e incisivo».

Consolo non ha del resto mai fatto mistero del proprio debito nei confronti del maestro di Racalmuto, attraverso il quale ha imparato a conoscere Verga e la Sicilia dei 'vinti' e, insieme, a coltivare la razionale prospettiva di una reazione all'atavica immobilità. Sulla scia di queste premesse prende le mosse la tarda postfazione stesa da Consolo per quel suo romanzo che tornava in libreria a vent'anni di distanza. Proprio i nomi di Verga e Sciascia, e con essi quello di Lampedusa, tramano in profondità il testo pensato a corredo della riedizione del libro: verghiana e ad un tempo sciasciana è la Sicilia descritta nella postfazione, «deserto oggettivo, storico, sociale», segnato da paesi «di serena natura e di sommessa storia, con rari sopratoni di ribellismi, di rivolte popolari come quella risorgimentale di Alcara Li Fusi, tramandata più dal racconto orale che dalla storiografia, paesi remoti dimentichi e dimenticati».[31] Al momento della stesura del libro, Consolo si era da poco trasferito a Milano, vivendo – come nota espressamente (e «non sembri ingiurioso il nesso, ridicolo il riferimento») – la stessa esperienza che aveva portato a suo tempo Verga al ripiegamento e al ritorno nella sua isola dove avrebbe dato forma alla «più radicale rivoluzione stilistica della nostra letteratura moderna»; inquieta come la Milano verghiana di tardo Ottocento, la Milano consoliana degli anni Sessanta è una città suggestionata dalla «vasta rilettura ch'era stata fatta, in campo storiografico, del nostro Risorgimento in occasione del Centenario dell'Unità», e comunque già scossa e attraversata dai fermenti sessantottini. Appunto Verga, con *Libertà*, aveva dato il via ad un filone tutto siciliano di letteratura antirisorgimentale che, in seguito fiancheggiata da una storiografia non oleografica, era arrivata fino «allo Sciascia del *Quarantotto*, fino al Lampedusa del *Gattopardo*».[32]

Sciascia viene individuato come intellettuale di riferimento di questa revisione storica, sia come scrittore del *Quarantotto* sia come curatore del *Nino Bixio a Bronte* di Lombardo Radice, ma in realtà il suo nome si nasconde anche dietro il richiamo al Museo Mandralisca di Cefalù e al *Ritratto d'ignoto* di Antonello (al quale Sciascia aveva fatto cenno nell'*Ordine delle somiglianze* e sul quale si era ampiamente soffermato nello scritto sul romanzo consoliano), nonché dietro il riferimento al *Gattopardo* e alle polemiche intorno ad esso delle quali era stato parte proprio lo scrittore di Racalmuto.

Nelle pagine sciasciane l'indifferenza al patimento di certe pitture antonelliane dialogava indirettamente con l'indifferenza sublime e congenita del principe Tomasi: era il segno di una distanza esibita, così come «fiore di distacco e lontananza» («d'aristocrazia, dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura») era il sorriso del ritratto segnato dall'ironia.

Quasi a chiudere il cerchio dei rimandi, il Consolo della postfazione al romanzo del '76 connota con la stessa cifra distintiva il 'suo' Lampedusa, nostalgico paladino di un mondo perduto («la sua bruciante ironia era verso ogni moto che mira a evoluzione, aspira a "magnifiche sorti e progressive"»), e per ciò inviso a quegli intellettuali che «al di là anche d'ogni bellezza, fosse pure letteraria, poetica, credevano nella giustizia, nell'equità come portato della storia». L'alternativa è dunque tra la «bellezza» e la «giustizia», emblemi di un bivio al quale Consolo pone il suo Mandralisca, e dinanzi al quale si era trovato anche lo Sciascia lettore del libro, che esortava al riscatto e nello stesso tempo si dichiarava ammiratore dell'antonelliano *Ritratto d'ignoto*. Questa dicotomia era stata personificata da Sciascia nelle figure di Lucio Piccolo e dello stesso Consolo; Consolo la ribalta nella postfazione facendo a propria volta ricorso ai nomi di Lampedusa e del 'maestro' Sciascia, e cerca, in osservanza a quella «rabbia civile» da questi riconosciutagli, di oltrepassare il bivio in una precisa direzione, accreditando il proprio libro come qualcosa di più di un «Antigattopardo» grazie al superamento «estetico» della forma del romanzo d'intreccio dominato dalla voce dell'autore:

> Era l'indicazione del superamento insomma di quel "fiore" di civiltà, di arte, rappresentato dall'*Ignoto* di Antonello, dal suo ironico sorriso, dell'uscita, lungo la spirale della chiocciola, dal sotterraneo labirinto, dell'approdo alla consapevolezza, alla pari opportunità dialettica.[33]

Con una ripresa letterale di quanto Mandralisca argomentava ad Interdonato a proposito dello sfregio inflitto al sorriso dell'*Ignoto* («fiore di diastacco, lontananza») dalla 'rivoluzionaria' Catena Carnevale, il «fiore» menzionato dal Consolo della postfazione è quello di una cultura elitaria rappresentata da Antonello non meno che da Tomasi. Sciascia aveva espresso le proprie riserve in merito a quell'atto vandalico compiuto contro la bellezza, salvo poi a trovare in Mandralisca la possibile sintesi tra cultura e rivoluzione, di fatto più utopica che reale in una terra «tra le più immobili che si conoscano».[34] Da questa immobilità Consolo auspica l'«uscita, lungo la spirale della chiocciola», che è soprattutto un andare oltre il fiore di civiltà racchiuso nel sorriso. Sono le due metafore portanti del libro, la chiocciola e il sorriso, per altro esplicitamente sovrapposte dall'autore proprio nel passo in cui Mandralisca commenta lo sfregio di Catena Carnevale («Ho capito: lumaca, lumaca è anche quel sorriso!»).[35] Cariche ad un tempo di valenze positive e negative le due immagini restano sospese tra conservazione e rivoluzione, vecchio e nuovo, giustizia ed ingiustizia, e idealmente riconducibili l'una all'altra possono essere individuate quali cifre nascoste nel senso ultimo che lo scrittore riconosce al romanzo, anche a distanza di vent'anni:

> Che senso ha la riproposta di questo *Sorriso*? E la risposta che posso darmi è che un senso il romanzo possa ancora trovarlo nella sua metafora. Metafora che sempre, quando s'irradia da un libro di verità ideativa ed emozionale, allarga il suo spettro con l'allargarsi del tempo.[36]

Metafora è quella della chiocciola e metafora è quella del sorriso, ed entrambe coesistono in questa chiusa della postfazione così come figurativamente coesistono nel *Ritratto d'ignoto*, quel ritratto che, come diceva Sciascia, somigliava al nobile e al plebeo, al notaro e al contadino, ma che a ben guardare somiglia anche alla spirale stessa di una chiocciola, che dal sopracciglio del marinaio si prolunga nel profilo del naso e quindi del mento per avvolgersi su se stessa nelle rughe della guancia, nell'ombra delle narici, fino a trovare il

proprio centro nel sorriso e nell'ambigua, e appunto perciò seducente, ironia di esso.

---

[1] V. Consolo, 'Le epigrafi', ora in Id., *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 199-200.

[2] Così l'epigrafe sciasciana del romanzo: «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? (Leonardo Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*)». Di Sciascia come «dedicatario vistosamente implicito del *Sorriso*» ha scritto Salvatore Grassia nel suo *La ricreazione della mente. Una lettura del 'Sorriso dell'ignoto marinaio'*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 17.

[3] V. Consolo, 'Le epigrafi', pp. 200-201.

[4] L. Sciascia, 'L'ordine delle somiglianze', in Id., *Cruciverba*, ora in Id., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 988.

[5] Ivi, p. 989. Sulla fondamentale valenza antropologica di questa 'somiglianza' analizzata da Sciascia cfr. le considerazioni di Maria Rizzarelli nel suo *«Sorpreso a pensare per immagini». Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013, pp. 158 e ss.; sull'argomento cfr. anche D. Stazzone, 'Sciascia, Antonello e "l'ordine delle somiglianze"', *Sinestesie*, IV, 1-2, 2006, pp. 70-88. Nicola Merola riconduce la stessa letteratura siciliana a questo principio sciasciano-antonelliano della somiglianza, rintracciando significativamente in Consolo il nome utile a riassumerne le direttrici fondanti, visto «che da sé si presenta come il punto idealmente terminale e un po' anche l'epitome rivelatrice e la coscienza critica della letteratura siciliana» (N. Merola, *La linea siciliana nella letteratura moderna*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2006, p. 214).

[6] Si legge: «Le piccole, nere pupille scrutavano dagli angoli degli occhi e le labbra appena si stendevano in un sorriso. [...] Il personaggio fissava tutti negli occhi, in qualsiasi parte essi si trovavano, con i suoi occhi piccoli e puntuti, sorrideva a ognuno di loro, ironicamente, e ognuno si sentiva come a disagio» (V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 2012, p. 22).

[7] Dei Cristi antonelliani Sciascia scrive: «volti di ottuso dolore, maschere di carnale sofferenza; senza luce di divinità, senza coscienza del sacrificio da cui l'umanità intera sarà redenta. Uomini che soffrono la tortura, che subiscono il dileggio, che agonizzano inchiodati a una croce: vittime della ferocia umana e del destino» (L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, p. 991).

[8] Ivi, p. 992.

[9] V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 10.

[10] Ivi, pp. 102-103.

[11] Cfr. L. Sciascia, *Il Gattopardo*, in Id., *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1160-1161.

[12] In proposito cfr. il fondamentale saggio di C. Segre, 'La costruzione a chiocciola nel 'Sorriso dell'ignoto marinaio'', in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 71-86.

[13] Cfr. L. Sciascia, *Il Gattopardo*, pp. 1165 e ss.

[14] V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 15.

[15] Nel *Sorriso* si legge infatti: «Il salone del barone Mandralisca aveva quasi ormai l'aspetto d'un museo. I monetari d'ebano e avorio, i comò Luigi sedici, i canapè e le poltrone di velluto controtagliato, i tondi intarsiati, i medaglioni del Màlvica, tutto era stato rimosso e ammassato nello studio [...]. Gli invitati se ne stavano all'impiedi, tranne le anziane dame che occupavano, sotto il gonfiore delle crinoline, le poche sedie e il *pouf* al centro del salone. Le signorine e i giovanotti facevano cerchio attorno al pianoforte dove la baronessa Maria Francesca accompagnava i gorgheggi della nipote Annetta» (ivi, p. 16). Sulla scrittura consoliana fittamente tramata di rimandi intertestuali cfr. D. O' Connell, 'Consolo narratore e scrittore palincestuoso', *Quaderns d'Italià*, 13, Universitat Autonoma de Barcelona, 2008 e S. Grassia, 'Palinsesti barocchi. Nota sul 'Soriso dell'ignoto marinaio' di Vincenzo Consolo', *Otto/Novecento*, XXXIII, 1, gen.-apr. 2009. Sulla struttura fecondamente plurale del testo si è soffermato anche Gianni Turchetta (*L'ordine delle somiglianze e la regola dell'eterogeneo: sulla struttura plurale di 'Il sorriso dell'ignoto marinaio'*) nella relazione pronunciata al Seminario MOD (Noto, 14-15 febbraio 2014) dedicato al romanzo consoliano. A cura dello stesso Turchetta è appena stato pubblicato presso Mondadori il 'Meridiano' che raccoglie *L'opera completa* dello scrittore.

[16] Sul ruolo centrale del dipinto antonelliano nell'economia semantica del romanzo cfr. almeno L. Bossi, 'D'Antonello à Consolo: histoire d'un sourire, sourires de l'histoire', *Letteratura e arte*, 4, 2006, pp. 293-302; C. Ambroise, 'Le portrait et la catastrophe', *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, pp. 385-395; M.A. Cuevas, 'Ancora su Antonello', *Testo*, 59, 2010, pp. 117-124.

[17] V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 22.