

# «DIVERSO È LO SCRIVERE»

SCRITTURA POETICA DELL'IMPEGNO  
IN VINCENZO CONSOLO

*A cura di ROSALBA GAGLIANO*

*Introduzione di ANTONIO DE GRADO*



Biblioteca di Sinestesia

36

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

36

*Responsabile di redazione:* Gennaro Volturo

*Proprietà letteraria riservata*

2015 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

[www.edizionisinestesie.it](http://www.edizionisinestesie.it) – [info@edizionisinestesie.it](mailto:info@edizionisinestesie.it)

ISBN 978-88-98169-98-6 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-99-3 *ebook*

Finito di stampare nel mese di novembre 2015

a cura di PDE Spa

presso lo stabilimento Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

«DIVERSO È LO SCRIVERE»  
SCRITTURA POETICA DELL'IMPEGNO  
IN VINCENZO CONSOLO

A cura di Rosalba Galvagno  
Introduzione di Antonio Di Grado



## INDICE

Premessa <i>di Rosalba Galvagno</i>	7
Introduzione <i>di Antonio Di Grado</i>	9
SALVATORE SILVANO NIGRO Come Nicolas de Staël <i>d'après</i> Seghers. Casi di riscrittura nell'opera di Consolo	13
MIGUEL ÁNGEL CUEVAS L'arte a parole: intertesti figurativi nella scrittura di Vincenzo Consolo	17
ROSALBA GALVAGNO «Bella, la verità». Figure della verità in alcuni testi di Vincenzo Consolo	39
SALVATORE C. TROVATO L'italiano popolare nelle <i>Scritte</i> del cap. IX del <i>Sorriso dell'ignoto marinaio</i> di Vincenzo Consolo	65

NICOLÒ MESSINA	
Consolo postumo? <i>La mia isola è Las Vegas</i> : il progetto, il libro	85
DARIO STAZZONE	
Vincenzo Consolo tra scrittura e narrazione	101
Appendice	
CETTI CAVALLOTTO	
Saluto	115
VINCENZO CONSOLO	
I libri di Catania	119
Corredo iconografico	123
Corredo fotografico	131

## Premessa

Il volume raccoglie gli interventi della giornata di studi coordinata dalla scrittrice Doroty Armenia e intitolata *Diverso è lo scrivere. Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, tenutasi il 20 marzo del 2013 nel Coro di notte del Monastero dei Benedettini, nel Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania.

Alcuni tra i maggiori e appassionati studiosi di Consolo si sono confrontati attorno al tema della "scrittura", autentico *enjeu* della sua originalissima pratica poetica, declinata, a seconda degli interventi, ora come «altisonante tragedia», in riferimento al componimento teatrale *Catarsi*: «quel testo estremo e programmatico, perché rappresentò una cesura nella produzione dello scrittore così com'era un testo-frontiera tra il teatro e il canto, tra la parola e il silenzio, tra la resistenza e la resa, un testo la cui ardua poesia era tutt'uno con la rinuncia di Empedocle al compromesso col potere e con la sua lingua falsa e strumentale, e perciò era tutt'uno col silenzio dell'autoannullamento, della morte» (Di Grado).

Ora come «riscrittura» della prosa di un autore secentesco: «Ancora una volta la letteratura ha il sopravvento sull'evidenza. Consolo invita il lettore a guardare il "monte" della sua infanzia. Ma il lettore legge, in quel paesaggio vero, il *Récit du sol* di Bartoli. [...], nella prosa di Consolo il Mongibello di Bartoli – il testo barocco – è una base musicale. Una musicalità che sciama e si struttura: [...]» (Nigro).

Ora come poetica dell'ecfrasi, specialmente dell'ecfrasi «nascosta»: «Penso ad altri frammenti – altri *momenti*, altri *spazi* – nei quali

la rappresentazione verbale di un'altra rappresentazione, visuale, non è dichiarata. Ad altri frammenti nei quali l'evidenza dell'operazione ecfrastica, della meta-rappresentazione (quella letteraria che prende forma da quella pittorica), è nascosta – si direbbe programmaticamente – al lettore; [...]» (Cuevas).

Ora come desiderio agitato «dalla delicata questione della verità, che è fondamentalmente la *cause* della scrittura di Vincenzo Consolo», come ad esempio «La figura più originaria della verità consoliana [...], quella della vergine o della verginità, minacciata dalla violenza del crimine.» (Galvagno).

Ora come investimento capitale di una lingua altra: «Poi, via via che la rabbia o “gli umori mordenti” [...], diventano incontenibili in chi scrive, dal siciliano si passa al sanfratellano, il dialetto materno nel quale quegli umori mordenti trovano l'espressione più autentica.» (Trovato).

Ora come sorprendente e calcolata arte musiva: «Non è un mistero che Consolo componesse *per saltus*, a sprazzi, illuminazioni, ma con duro esercizio, prolungati e travagliati *labor limae et mora*. Da vero e proprio *Musivkünstler* trascoglieva e ricomponeva le *tesserae* dei suoi mosaici, [...]» (Messina).

Ora come una poetica della scrittura «attraversata dal tema del silenzio e dell'afasia.» (Stazzone).

Nell'Appendice sono stati inseriti un toccante *Saluto* ai convenuti alla giornata di studio, di Cetti Cavallotto, fervida animatrice insieme alla mamma Adalgisa e alle sorelle Anna e Luisa della celebre libreria Cavallotto che Consolo non mancava di visitare tutte le volte che passava da Catania; un raro testo, praticamente inedito, dello stesso Consolo, che costituisce di fatto l'unico scritto da lui dedicato ad una sua singolarissima esperienza nella città etnea<sup>1</sup> e, *last but not least*, alcune fotografie dell'Archivio Cavallotto generosamente offerte per la pubblicazione di questo volume.

Rosalba Galvagno

---

<sup>1</sup> A parte i rapidi flash sulla Catania del Verga e del Vulcano nel capitolo IX de *L'olivo e l'olivastrò* (Mondadori, Milano 1994, p. 59 e pp. 62-63).

## Introduzione

Ho accolto – e questo Dipartimento ha accolto – con gioia la proposta di alcuni colleghi di università estere – e in primo luogo dell'amico Miguel Ángel Cuevas – di tributare a Vincenzo Consolo, scomparso poco più di un anno fa, un omaggio tanto doveroso quanto – spero – ricco di idee e di emozioni.

Ma non è facile parlare di Consolo. Perché a lui giustamente ripugnava il *bla-bla* letterario, e anzi si faceva sempre più netto, di libro in libro, il suo rifiuto della letteratura e del romanzo tradizionali, orientati a uno scioglimento salvifico e a una fittizia ricomposizione dei conflitti. E altrettanto fastidio esprimeva per certa critica parassitaria e devitalizzata, per le «prose piane» e le «storie tonde» dei «professori», ironicamente evocate fin dalle prime pagine dello *Spasimo di Palermo*, inutili e dannose almeno quanto gli scrittori-intrattenitori che quella critica blandisce e che di quella critica hanno bisogno per «ingrassare» la loro «musa acquietante», fatta di «trame» che sono «panie catturanti», cioè colpevoli inganni, e di parole che appartengono a «gerghi scaduti o lingue invase, smemorate».

Nella sfida di Consolo contro quei linguaggi culmina un'altra sfida, quella della grande tradizione letteraria siciliana, che da Verga e De Roberto a Pirandello, da Brancati e Vittorini a Sciascia si sforzò d'innalzare un argine di stile e di moralità, d'intelligenza critica, contro l'omologazione, contro la perdita delle radici e del

## INTRODUZIONE

senso, e a preservare una *diversità* che, se non è più storica e antropologica, se non è più nei costumi e nella lingua d'una terra frattanto omologata e imbarbarita, resti tale almeno sul piano conoscitivo, intellettuale, della lettura critica del reale, della demistificazione della storia redatta dai vincitori e della lingua mendace del potere.

L'occasione odierna m'ha portato indietro nel tempo, fino all'ormai lontano 1989, quando proposi al Teatro Stabile di Catania di commissionare ai tre grandi scrittori siciliani allora viventi - Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino e Vincenzo Consolo - tre atti unici da riunire in un *Trittico*, che fu messo in scena nel novembre di quell'anno. Sciascia ormai stava male, molto male. Accolse l'invito ma mi pregò di provvedere io alla riduzione drammaturgica d'un suo racconto, *Arrivano i nostri*, un delizioso *divertissement* sul trasformismo d'un pugno di notabili siciliani, debitamente reazionari, ma raggiunti nel loro circolo dalla falsa notizia dell'invasione dell'Italia da parte dell'Armata Rossa. Una farsa amara, che concludeva il *Trittico* - dopo la mesta elegia di Bufalino e l'altisonante tragedia di Consolo - con un sorriso: lo stesso che strappai a Sciascia raccontandogli, all'indomani della prima, del successo e delle risate riscossi dal suo (e mio) *Quando non arrivarono i nostri*. L'ultimo sorriso, forse: si spense pochi giorni dopo, il 20 novembre. All'alba di quel giorno, fu proprio Consolo a darmi la notizia, per telefono, con voce rotta.

Pure Bufalino si prestò al cimento teatrale, con la sua sovrana sprezzatura da gentiluomo garbato e blasé. Trascrisse lui stesso in forma teatrale un suo racconto, *La panchina*. In mezzo, tra l'atto unico di Bufalino e quello di Sciascia e mio, un testo nuovo, scritto per l'occasione da Consolo: *Catarsi*, un testo di alta e impervia poesia, memore addirittura dei tragici greci, di Hölderlin e di Pasolini; un testo che definirei di non ritorno, perciò cruciale nella sua produzione, ché nell'altezza stessa del suo linguaggio certificava l'impossibilità del linguaggio stesso di redimere il mondo dalla comunicazione omologata e asservita al Potere. E perciò drammaticamente prefigurava le successive difficoltà creative di Consolo,

dovute non già a impotenza o inaridimento ma a una lacerante consapevolezza della impossibilità della parola di riscattarci dall'insensatezza e dalla menzogna.

Consolo fu il più entusiasta dei tre, il più vicino e partecipe. Non so quanto il pubblico, che si commosse con Bufalino e si divertì con Sciascia, riuscì a capirlo. Ma questa è un'altra storia. Ora conta tornare a quel testo estremo e programmatico, perché rappresentò una cesura nella produzione dello scrittore così com'era un testo-frontiera tra il teatro e il canto, tra la parola e il silenzio, tra la resistenza e la resa, un testo la cui ardua poesia era tutt'uno con la rinuncia di Empedocle al compromesso col potere e con la sua lingua falsa e strumentale, e perciò era tutt'uno col silenzio dell'autoannullamento, della morte.

Anche il silenzio può essere letto come un testo; e tanto più le forme di comunicazione che lo evocano ma senza inabissarvi, senza rinunciare cioè a quell'estrema mossa della speranza che è la parola che si pone e resta sospesa sulla soglia, che nel momento di spegnersi pronuncia l'indicibile. E la rinuncia al romanzo, quella di Consolo più che quella apparentemente analoga del protagonista del suo ultimo romanzo, che aveva davvero e *in toto* rinunciato alla scrittura, può dunque essere letta all'interno di un'alta tradizione di prosa non romanzesca, che evita cioè la falsa conciliazione del romanzo sette-ottocentesco, eurocentrico, realistico e borghese senza rinunciare a interpretare e giudicare, anzi incrementando per ciò stesso il suo potenziale evocativo e analitico, critico.

Ma di tutto questo e d'altro, altri diranno meglio di me.

ANTONIO DI GRADO  
Università di Catania



## COME NICOLAS DE STAËL D'APRÈS SEGHERS

Salvatore Silvano Nigro  
*Università IULM di Milano*

Il poeta Orazio si rivolgeva a Talarico. E lo invitava a contemplare il monte Soratte: «Guarda la neve che imbianca tutto / il Soratte e gli alberi che gemono / al suo peso, i fiumi rappresi / nella morsa del gelo». Tarchiatello è il monte Soratte che, nella pittura di Massimo d'Azeglio, si adagia nella campagna romana senza alcun sospetto di neve. Eppure, dopo i versi di Orazio, è difficile pensare al Soratte se non immaginandolo alto e innevato: «Lontano, fuor da una caligine azzurra, sorgeva il niveo Soratte. Il verso di Orazio mi sali alle labbra», scriveva Curzio Malaparte, nel romanzo *La pelle*.

Talarico era un nome fittizio. Non meno fittizio del candore da neve del Soratte. E tuttavia le «falsità» dei poeti finiscono per imporsi all'evidenza. Tanto più che la descrizione di un paesaggio è un *Récit du sol*, come recita il titolo di un quadro del 1959 di Jean Dubuffet. I luoghi geografici sono «geografie simboliche, archetipi geometrici», diceva Octavio Paz. E ben lo sapeva, nel Seicento, Daniello Bartoli: che la geografia usava come «critica» applicata al paesaggio; come lettura (morale) di «testi» cifrati e di «scritture geroglifiche». Una cosa è certa. Nella *Geografia trasportata al morale* di padre Bartoli, l'Etna, il Mongibello, è un vulcano di fantasia se, con le sue ceneri bollenti, tra «spaventevoli vampe, e tumulti, e scoppi», tra una «spessa tempesta di massi» e «pezzi di scogli riarsi», fa «tutto biancheggiar d'intorno il paese, fino a Taurominia, e Catania»:

Alle ampie falde, alle fiorite costiere, a' poggi in prima dolci, poi sempre più disagiati a sormontare, indi al superbo levarsi della montagna, al gran circuito, a' gran dossi, alla grand'erta, e per tutto essa, qui boschi, là diserti di cenere, e dirupi, e balze, e solitudine, e orrore: finalmente, alle nevose cime, all'orlo d'una immensa voragine, al fumo, al fuoco che continuo n'escalano, senza io altro dirvi, voi v'accorgete che siamo innanzi al Mongibello. Cento Poeti, Oratori, Istoric, che l'hanno in più maniere descritto, non bisognano a noi che il veggiamo, né a lui che fa lume a se stesso, e ben si dà a vedere. Anzi, sua mercé, che a ravvisarlo desso non ci dà maggior segni: muggiti orribilissimi dentro le viscere, fuori della gran bocca fremiti e tuoni, e crollarsi di tremuoti la terra, e vomitar fuoco a torrenti, e sospingere fino alle nuvole nuvoli di denso fumo, e lampeggiarvi per entro spaventevoli vampe, e tumulti, e scoppi, e lor dietro i brani delle roventi sue viscere, una spessa tempesta di massi, e pezzi di scogli riarsi, e delle ceneri tuttavia bollenti biancheggiar d'intorno il paese, fino a Taurominia, e Catania.

Le ceneri dell'Etna sono nere e vetrose; e si depositano come un velo crespo di buia trasparenza. Quelle descritte da Bartoli sono invece bianche e morbide; domestiche, e piuttosto da camino. Ma alla fine i letterati non sono bugiardi. Neppure quando mentono. Bartoli ha letto il *De Aetna* di Bembo («circumitur non minus quam centum milibus passuum»: «al gran circuito»; «hic»: «qui»). E ha reinventato il Monte dei Monti: il Mongibel decorato da una superlativa denominazione doppia; monte in latino (*mons*) e monte in arabo (*dijebel*). L'ha reinventato per sé. Per la sua geografia fantastica. E per la letteratura in genere. Se dopo tre secoli la sua montagna può prestare profilo, avvolgimento di parole, e ordinata deduzione, al non meno letterario e strepitosamente barocco monte San Calogero del romanzo *Nottetempo, casa per casa* di Vincenzo Consolo:

Alle larghe falde, alle verdi costiere, ai poggi in prima dolci, poi sempre più disagiati a scalare, quindi al superbo levarsi della massa, al gran circuito, ai gran dossi, alla grand'erta, e per tutto

nell'insieme, qui giardini di tarocchi portogalli sanguinelli cedri chinotti mandarini, là distese di carcioffoli cocuzze saracine cardi vròccoli finocchi – appresso Làscari Roccella Bonfornello, e presso al fiume, nel luogo della battaglia sanguinosa, stanno i gradini il basamento i plinti i rocchi di colonne del tempio d'Imera, fra mezzo a fichidindia oleandri, forse con sfondo il mare, e le vele le vele, e oltre è Salunto, è il capo Zafferano, oltre Mongerbino è il golfo di Palermo – e deserti di calcare, dirupi e balze, solitudine e allarme, finalmente alla cima gobbossa, al culmo, al velo, alla chiazza incerta della residua neve, al raggio che rifrange, e senza aggiunger altro, ognuno può accorgersi d'essere innanzi al monte San Calogero.

Ancora una volta la letteratura ha il sopravvento sull'evidenza. Consolo invita il lettore a guardare il «monte» della sua infanzia. Ma il lettore legge, in quel paesaggio vero, il *Récit du sol* di Bartoli.

Come nelle *Études d'après Hercules Seghers* di Nicolas de Staël, che i secenteschi paesaggi incisi di Seghers traspongono in tracciati e linee, più musicali che descrittive, nella prosa di Consolo il Mongibello di Bartoli – il testo barocco – è una base musicale. Una musicalità che sciama e variamente si struttura: «Un vasto campionario di terreni, argille, lave, tufi, rocce, gessi, minerali ... E montagne, vulcani, altipiani carsici, conche, colline, cave, pianure, depressioni. E quindi varietà di coltura, boschi, giardini, uliveti, vigne, seminativi, pascoli, sabbie, distese desertiche» (*Uomini e paesi dello zolfo*, in *Di qua dal faro*); fino a darsi volume (anche morale) con le rime: «Nella vaghezza sua, nell'astrattezza, nella sublime assenza, nella carenza di ragione, di volere, nell'assoluta indifferenza, nel replicare cieco, nella demenza, rivolge a un luogo solo la dura offesa, strema la tenerezza, frange il punto debole, annienta, Crudo o Vile o Nulla, vuoto vorticoso che calamita, divora, riduce a una immagine, misura» (*Nottetempo, casa per casa*).

Bartoli è riscoperto da Consolo attraverso le manifestazioni di stima di Leopardi. E alle antiche prose accentifere (come quelle di Leonardo sui *Diluvi*) si rifà sempre per la sonorità. Basti pensare,

in *Nottetempo, casa per casa*, a un aggettivo in coppia con «diluvio» («un diluvio rovinoso») che fa vinciana fragorosità: «ruinose inondazioni», «ruinosi fiumi», «ruinoso corso»; «ruinoso diluvio», per l'appunto. Consolo è un maestro della riscrittura (si pensi all'avvio di *Retablo* sillabato sull'incipit di *Lolita*); applicata anche alle fotografie, alla pittura (il quadro di Turner sui negrieri) o alla scultura (le metope di Selinunte).

Consolo traspone il suono in immagine. Persino nelle grafie barocche del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, che non vanno modificate come viene fatto dagli editori. Nella prima edizione del romanzo si legge: «COEFALEDU SICILAE URBS». Doveva essere «COEFALEDŪ». Chiaramente un refuso ha cancellato il segno abbreviativo, che va ripristinato. Bisogna vedere «COEFALEDŪ» (è così nelle stampe secentesche copiate da Consolo) e leggere «COEFALEDUM». Purtroppo gli editori non hanno prestato attenzione al gioco barocco, che consente di «vedere fino al suono», scriveva il cubano José Lezama Lima nel romanzo *Paradiso*. E c'è molto di caraibico nel barocco di Consolo, a partire da quelle chioccioline del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, che appartengono senz'altro alla malacologia italiana, ma anche ai barocchismi della letteratura cubana: di Alejo Carpentier (che nei gusci fermi, di «terra, ascoltava il movimento e la musica delle acque»; e vedeva realizzarsi il percorso dal mare alla terra, che è poi, spesso, il moto d'apertura dei romanzi di Consolo); e, ancora una volta, di Lezama Lima: teorico, quest'ultimo, di un barocco che ama «addentrarsi nella chiocciola che scricchiola e solleva il crepitio delle sue metafore».

L'ARTE A PAROLE:  
INTERTESTI FIGURATIVI NELLA SCRITTURA  
DI VINCENZO CONSOLO

Miguel Ángel Cuevas  
*Universidad de Sevilla*

Lo scopo di questo intervento è la presentazione di un libro ancora “inedito” di Vincenzo Consolo. Il libro che intendo presentare (inedito come tale, come insieme: questo il motivo delle virgolette) ha per titolo *L'ora sospesa*. Tutti i pezzi che lo compongono sono però stati già pubblicati da Consolo: su giornali e riviste, su cataloghi di mostre artistiche, su libri d'arte.

Un libro molto voluto dal suo autore, e voluto così come lo si potrà leggere: in effetti, è autoriale la selezione e disposizione dei testi – scelti, tra i 119 suoi scritti per artisti, su proposta del curatore, accettata però non senza modifiche, soppressioni e aggiunte. I brani che ne fanno parte – tenuto conto che si tratta spesso di testi che sono stati ripubblicati, oppure inseriti successivamente all'interno di discorsi narrativi di più larga articolazione – sono stati sempre riproposti nella loro prima forma<sup>1</sup>. Una volta risolti i refusi e le sviste, e unificati i criteri tipografici, il tutto è stato rivisto da Consolo, che ha provveduto a fare qua e là qualche minimo intervento, ad aggiungere, o più raramente a togliere, qualche segno d'interpunzione, a correggere palesi fraintendimenti.

Non unica, ma sì essenziale dimensione dei testi è l'ecfrasi: la descrizione o illustrazione verbale di un'immagine artistica, an-

---

<sup>1</sup> L'elenco completo e la schedatura dei testi (*Bibliografia consoliana. Scritti per artisti*) comparirà su «Testo», 69 (2015).

ch'essa a volte descrizione o illustrazione di qualcos'altro, immagine che rappresenta qualcosa di non presente nella materialità dell'opera, ma al di fuori di essa. In sunto, si potrebbe dire che l'ecfrasi, com'è noto, è la rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale. Ma, se è vero, come dice Mengaldo, che «la descrizione verbale non mima l'opera, ma lo sguardo che percorre l'opera»<sup>2</sup>, nell'ecfrasi, in quanto rappresentazione verbale di un'esperienza visiva, il movimento temporale del linguaggio si rallenta davanti a una configurazione spaziale di forme.

*L'ora sospesa* parla dunque di pittori scultori fotografi architetti, e delle loro opere. Ma Vincenzo Consolo non è un critico d'arte: nel laboratorio consoliano ogni scritto d'occasione può diventare occasione di scrittura, se non altro di riflessione sul proprio mestiere di scrittore. Qui, appunto, risiede l'interesse del libro: segna le tappe di un'intera opera; mostra le modalità della scrittura e della manipolazione autoriale della stessa; offre, soprattutto dei romanzi maggiori dell'autore, le prime forme di alcune delle pagine più alte; ricostruisce – ma sarà il lettore futuro ad operare o meno questa ricostruzione – il retroterra dal quale parte in buona misura la poetica consoliana.

Leggere *L'ora sospesa* offrirà anche la possibilità di rileggere tutto Consolo. Con la sola eccezione del primo romanzo, *La ferita dell'aprile*, il lettore riconoscerà nelle sue pagine momenti e presenze che avrà già incontrato negli spazi degli altri libri dell'autore. Oppure, al contrario, potrà significare la prima soglia, il primo ingresso per il lettore nuovo.

Il libro è articolato in più sezioni. Un primo gruppo di testi costituiscono il “capitolo” *Bozze di scrittura*: vi si raccolgono pezzi che rappresentano appunto stati di una scrittura che troverà poi compiuta forma nei romanzi e nelle prove teatrali di Consolo; due di questi pezzi, *Nottetempo*,

---

<sup>2</sup> *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 38.

*casa per casa* ('71)<sup>3</sup> e *Marina a Tindari* ('72)<sup>4</sup> s'integrano – sempre con delle varianti, nella maggior parte dei casi per soppressione – nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*; invece *Guida alla città pomposa* ('74)<sup>5</sup> costituisce una sorta di antefatto ovvero incunabolo di *Lunaria; Paludi e naufragi* ('85)<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Nel catalogo della mostra di Luciano Gussoni alla Villa Reale, Monza, novembre 1971; confluisce con varianti e soppressioni – interpolazione di una voce narrante *altra* – nel capitolo VII (*Memoria*) de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976).

<sup>4</sup> Datato «febbraio 1972», nella brossura della mostra di Michele Spadaro nella Galleria Giovio, Como, aprile 1972; confluisce parzialmente, eliminati il primo capoverso – che era già apparso però su «Nuovi Argomenti» (n. 15, 1969, pp. 161-174, pp. 164s.), all'interno del racconto *Il sorriso dell'ignoto marinaio* –, e i due ultimi, nel capitolo I, omonimo, del *Sorriso*. Esiste una versione metrica del testo (datato «27 febbraio 1972») del fratello dell'artista, Sergio Spadaro, nel suo opuscolo *Intorno alla «Marina» di V. Consolo*, Vercelli 1972, edizione fuori commercio di 100 copie.

<sup>5</sup> Nel catalogo della mostra di Mario Bardi, Galleria d'Arte Boccioni, Milano, dicembre 1974; datato «Milano, novembre 1974». Riprodotto col titolo *Variazioni barocche* nel catalogo *La Sicilia barocca di Mario Bardi*, Salone delle Esposizioni dell'Assessorato del Turismo della Regione Siciliana, Palermo, marzo-aprile 1978; in epigrafe, una citazione dei *Canti barocchi* di Lucio Piccolo. E, col titolo originale, in un'edizione numerata di 120 copie con tre incisioni dell'artista (Lo Scarabeo, Milano 1988). Sempre col titolo originale, e con una nota introduttiva – dove si esplicita la natura del testo, peraltro evidente, come una sorta di incunabolo di *Lunaria* (1985) –, nella rivista «Immediati dintorni. Un anno di psicologia analitica e di scienze umane», s/n, 1991, pp. 125s. Ancora, con qualche variante, l'interpolazione di citazioni del poeta spagnolo e il titolo *Guida alla città vicereale. Omaggio ad Antonio Machado*, nel volume *Per Antonio Machado. Tarde tranquila, casi*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 551-554; lo stesso testo, intitolato *Fantasia ispanica. Guida alla città vicereale*, nel volume *Grand Hôtel Des Bains (e altri inediti d'autore)*, edizione fuori commercio, Centro Studi Giulio Pastore, Agrigento 1997, pp. 17-20. Un altro breve testo sull'artista, s/t, «Milano, gennaio 1977», in due brossure dal titolo *Mario Bardi: Galleria La Nuova Sfera*, Milano, marzo 1977, e *Centrarte Falanto*, Brindisi, senza data; riprodotto sulla rivista «Realismo», maggio 1977, n. 15, p. 54.

<sup>6</sup> Nel catalogo della mostra di Franco Mulas, Galleria Ca' D'oro, Roma, novembre-dicembre 1985; «Milano, ottobre 1985». Con delle varianti, soppressioni e qualche aggiunta passa nel capitoletto *In Mozia de' Fenici* della sezione centrale (*Peregrinazione*) di *Retablo* (1987).

finisce in *Retablo*; *L'immensa luce* ('89)<sup>7</sup> è variante o versione narrativa della contemporanea *Catarsi*; sempre nell' '89, *L'ora sospesa*<sup>8</sup> – il brano che dà titolo all'intero libro – confluisce in *Nottetempo, casa per casa*; *Il libro celeste* ('92)<sup>9</sup> passa ne *L'olivo e l'olivastro*; infine, *I barboni* ('95)<sup>10</sup> ne *Lo*

<sup>7</sup> Frontespizio: «Vincenzo Consolo / L'IMMENZA LUCE / con sette opere / di / Marcello Lo Giudice». «Milano, maggio 1989». *Colophon*: «[...] libretto [...] tirato in 300 esemplari firmati e numerati dall'artista». Cooperativa editoriale El Bagatt, Bergamo, giugno 1989. Parzialmente riprodotto in *I percorsi del sublime. 52° anniversario dello Statuto della Regione Siciliana*, Mazzotta, Milano 1998. Variante: con lo stesso titolo, e l'aggiunta iniziale di due brevi capoversi, in «FMR», n. 81 (agosto 1990); testo trilingue italiano-francese-inglese. *L'incipit* del testo originale (i due primi capoversi) confluiscono nel capitolo VI de *L'olivo e l'olivastro* (1994). Variante narrativa dell'atto unico *Catarsi*, prima al Teatro Stabile di Catania, novembre 1989. Il testo teatrale in G. BUFALINO, V. CONSOLO, L. SCIASCIA, *Trittico*, Domenico Sanfilippo Editore, Catania 1989; ora in V. CONSOLO, *Oratorio*, Manni, Lecce 2002.

<sup>8</sup> In *Ruggero Savinio*, catalogo della mostra dell'artista a Sciacca, ex Convento di San Francesco, luglio-agosto 1989, Sellerio, Palermo 1989, pp. 9s. «Milano, giugno 1989». Come voce narrante interpolata, passa con poche varianti e qualche soppressione (tra cui l'intero quinto capoverso) nel capitolo V (*Il capretto*) di *Nottetempo, casa per casa* (1992). La prima metà del quinto capoverso confluisce con minime varianti nella scena III di *Catarsi* e nel capitolo VI de *L'olivo e l'olivastro*.

<sup>9</sup> In «Casa Vogue», ottobre 1992, pp. 136s.; occhiello: «Il vincitore del Premio Strega 1992 ha scritto [...] questo racconto breve, un viaggio all'interno della tradizione del segno, ispirato alle opere del pittore Fabio Zanzotto.» *Libro celeste* è titolo dato dall'artista a un suo allestimento nell'oratorio di S. Maria Assunta di Spinea (Venezia). Con notevoli soppressioni e varianti, confluisce nel capitolo XIV de *L'olivo e l'olivastro*. Il terzo capoverso è *amplificatio* dell'*incipit* del capitolo VII de *La Sicilia passeggiata* (1990).

<sup>10</sup> Nel catalogo della mostra di Ottavio Sgubin all'Ospedale Santo Spirito, Roma, dicembre 1995-gennaio 1996, Electa, Milano 1995, pp. 15s.; notevolmente abbreviato e con abbondanti varianti, confluisce nel capitolo VI de *Lo Spasimo di Palermo* (1998). Riprodotto col titolo *Barboni e Nature morte* (con l'aggiunta di un *excursus* sulle nature morte) in O. Sgubin, *Opere 1988-1997*, Treviso, Casa dei Carraresi, settembre-ottobre 1997, catalogo Marsilio, Venezia 1997, pp. 15-17. La versione del '95 è stata ripubblicata più volte: *Barboni, simbolo inquietante del nuovo medioevo*, «Il Messaggero», 3-III-96; nel catalogo della mostra *Ottavio Sgubin / Mario Jerone*, Centro Espositivo S. Agostino, Panicale, agosto-ottobre 1999; *Barboni, segno dei nostri fallimenti*, «L'Unità», 29-X-03; nella brossura

*Spasimo di Palermo*<sup>11</sup>. Una semplice analisi delle date di pubblicazione servirebbe alla riflessione su tempi e modi della scrittura consoliana: il caso più esemplare sarebbe quello del titolo del romanzo del '92, *Nottetempo, casa per casa*, già in atto dal '71; ma il testo in sé stesso confluisce come già detto nel *Sorriso*; a complicare – anzi ad arricchire – le cose, Consolo dirà nel 2004, in una conferenza all'Accademia Carrara di Bergamo, dal titolo *Antonello e altri pittori*, che tali pagine erano scaturite da «la memoria di [alcune] opere di Goya, *Interno di prigionie, di Lazzaretto, di Manicomio, o La fucilazione*»<sup>12</sup>. Sul ruolo che svolge il pittore aragonese nel romanzo del '76 avremo modo di tornare più avanti. Adesso vorrei soltanto aggiungere ancora una riflessione di Consolo, sempre nell'ambito della suddetta conferenza:

La pittura non è sempre immobile, stagliata nello spazio, ma può [avere] un suo movimento, un suo racconto, e quindi una sua sintassi. [Avere] una disposizione spaziale a cui corrisponde una successione temporale<sup>13</sup>.

---

della mostra *Perdere il lavoro e ritrovarsi ultimi*, Pordenone, Sede della Regione Friuli-Venezia Giulia, aprile 2010; ancora nella brossura della mostra *Il silenzio degli ultimi*, Pordenone, ex Convento di San Francesco, marzo-aprile 2014. Un primo appunto sulla pittura dell'artista, s/t, in *Sgubin 1989*, catalogo di due mostre: nella Galleria Il Traghetto, Venezia, novembre-dicembre 1989, e nella Galleria Grigoletti, Pordenone, marzo-aprile 1990; ancora, un breve testo, *I barboni di Ottavio Sgubin*, nel catalogo *Ottavio Sgubin pittore*, Museo Civico del Patriarcato, Aquileia, aprile 2003.

<sup>11</sup> Ai testi suddetti si aggiunge, ad apertura del libro, uno scritto per il pittore Pippo Spinoccia, s/t, «Milano, 9 ottobre 1968», pubblicato nella brossura della mostra dell'artista nella Galleria d'Arte Portici, Cremona, ottobre 1968; poi, nella brossura di un'altra personale alla Galleria La Cave, Treviso, aprile 1969. Sullo stesso artista, *L'incanto del cerchio*, «L'Ora», 10-XII-1974; un altro testo, s/t, datato «Milano, Gennaio 1990», nella monografia *Spinoccia. Crocifissione. Quasi un frammento o una citazione?* (D'Imperio Editore, Novara 1990, pp. 17-21), sulla *Crocifissione* di Spinoccia come incrocio tra Antonello e Grünewald; riprodotto ne «L'Ariete di Siracusa», ottobre 1990, pp. 4s.

<sup>12</sup> «Milano 3 febbraio 2004»; conferenza tenuta il 4 febbraio 2004; inedito; 11 cartelle dattiloscritte; p. 5.

<sup>13</sup> Ivi, p. 6.

E a confronto (senza tentare per ora di districare il nodo, cioè enunciando solo la problematicità della questione, voglio dire l'intricarsi di nozioni crono-spaziali in queste discussioni secolari sui rapporti tra letteratura e pittura), proporrei questa riflessione di Cesare Segre ne *La pelle di San Bartolomeo*, saggio citato da Consolo nella conferenza bergamasca:

La descrizione, come parte tradizionale di un testo narrativo, è spesso statica, come se l'impegno verso la visività implicasse un impianto statico. Si può sospettare che la nostra fantasia abbia, magari per influsso della pittura, una propensione anticinetica<sup>14</sup>.

Come si vede, non tutto si può facilmente risolvere collocando la parola sull'asse temporale e l'immagine su quello spaziale.

Ma vorrei ora soffermarmi su altri due brani di questa prima sezione del libro: *Guida alla città pomposa* e *Il libro celeste*. In una delle varianti di stampa del primo testo Consolo conferma in modo esplicito che il brano, originariamente concepito come presentazione di una mostra del pittore Mario Bardi, costituisce una sorta di prima inteleiatura di quello che – 11 anni dopo la mostra, nell'85 – diventerà *Lunaria*. La variante di stampa alla quale mi riferisco è interessante per diversi motivi, tra l'altro perchè significa per l'autore – cito dalla noterella introduttiva – «l'opportunità di dedicare pubblicamente *Guida alla città pomposa* alla memoria di Lucio Piccolo»<sup>15</sup>; ma vi si trovano anche riflessioni che incidono sul modo di porsi dello scrittore, in quanto tale, davanti alla pittura:

L'unico modo per me di parlare di quadri, [...] è quello, forse arbitrario, di 'restituire' le opere di un pittore con un linguaggio

---

<sup>14</sup> *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003, p. 41.

<sup>15</sup> «Immediati dintorni. Un anno di psicologia analitica e di scienze umane», s/n, 1991, p. 125.

il più lontano possibile dalla comunicazione, e, come sorto da un gioco speculare, il più vicino alla espressività, alla poesia [...]»<sup>16</sup>.

Anche su questi argomenti torneremo più avanti<sup>17</sup>.

Veniamo ora al secondo dei testi, *Il libro celeste*, scritto per una mostra di Fabio Zanzotto. Nello spedire il dattiloscritto, sull'ultima cartella, Consolo aggiunge, manoscritta, una lettera al figlio dell'amico Andrea:

Carissimo Fabio, questo brano, lo sai, l'ho scritto per te. Per te vuole dire grazie a te, che, con i tuoi disegni 'celesti', mi hai involgiato a volgere per una volta, e senza senso di colpa, gli occhi al cielo. Ma per te anche nel senso che il brano vuole essere un controcanto, e un omaggio, ai tuoi segni sottili, vibranti e poetici. Grazie per l'opportunità che mi hai dato. Affettuosamente, Vincenzo [...] Milano, 30 luglio 1992<sup>18</sup>.

Ho voluto soffermarmi soltanto su questi casi, esemplari però. Solo due tra i libri maggiori di Consolo non sono rappresentati in

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> In una suggestiva relazione tenuta all'Università di Siviglia nel 2004 (cfr. *Struttura-azione di poesia e narrativa nella scrittura di Vincenzo Consolo*, «Quaderns d'Italià», 10, 2005, pp. 19-30) la scrittrice Maria Attanasio, che non era al corrente di queste ricerche e quindi non sapeva della genesi velatamente ecfrastrica di certe pagine di Consolo, ebbe a proporre frammenti dei testi che ci occupano per mostrare come «L'intervento poetico e tragico dello scrittore spesso taglia verticalmente la narrazione», a riprova che quando «Non resta [...] che l'afasia o la poesia [...] Consolo sceglie la poesia» (p. 30). Per illustrare le sue affermazioni propone come esemplari, tra gli altri, alcuni passi de *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, de *L'olivo e l'olivastro* e de *Lo Spasimo di Palermo*: frammenti che, pubblicati in *primis* come presentazione o recensione di mostre pittoriche, fanno ora parte de *L'ora sospesa*. A conferma ancora – semmai ce ne fosse bisogno – che la più alta concentrazione e densità poetica della scrittura consoliana ha spesso a che vedere con un'ispirazione figurativa, che da essa scaturisce.

<sup>18</sup> La lettera si conserva nell'archivio milanese dello scrittore, custodito con ogni cura (e generosissima disponibilità nei confronti degli studiosi consoliani) da Caterina Pilenga, sua moglie.

questa prima sezione de *L'ora sospesa: La ferita dell'aprile* e *Le pietre di Pantalica*. Tuttavia, come vedremo, il confronto tra il dattiloscritto della prima versione inedita del romanzo del '63, intitolata *I padri putativi*<sup>19</sup>, e il testo definitivo, ci offrirà spunti non irrilevanti nella prospettiva della poetica dell'ecfrasi. Il volume "ibrido" dell'88, *Le pietre*, troverà invece la sua collocazione ideale nella seconda sezione de *L'ora sospesa*.

Una seconda sezione, *Prove di saggi*, che raccoglie appunto interventi di taglio saggistico<sup>20</sup>: saggi a proposito di pittori architetti

---

<sup>19</sup> Il testo si trova in un quaderno manoscritto (conservato nell'archivio milanese) composto da: 27 fogli numerati scritti soltanto sul recto, tranne qualche aggiunta (contengono l'abbozzo dei cap. I e II del romanzo); seguiti da 43 fogli non numerati scritti sul recto e sul verso (vi si includono abbozzi di alcune sequenze dei cap. III e V); indipendentemente, alla fine del quaderno, 8 fogli non numerati scritti sul recto e sul verso (abbozzo del cap. IV). Chiude il quaderno la copia di una lettera a Stefano D'Arrigo nella quale si fa riferimento alla recente pubblicazione su «Il menabò» (3, 1960, pp. 7-109) de *I giorni della fera*, a sua volta prima versione di alcune sequenze del futuro *Horcynus Orca* ('75); il manoscritto è quindi databile, con ogni probabilità, al 1960.

<sup>20</sup> [Per Rino Scognamiglio]: s/t, nella brossura della mostra alla Galleria d'Arte Il Traghetto 1, Venezia, aprile 1975; «Milano, 12 marzo 1975»; ripubblicato per una mostra alla Galleria delle Ore, Milano, gennaio 1976; sullo stesso artista, un testo, s/t, per una mostra alla Galleria d'Arte Il Traghetto, Venezia, marzo 1984. *I paraventi*; nella brossura della mostra di Bruno Caruso alla Galleria Trentadue, Milano, gennaio 1977; «Milano, dicembre 1976»; poi in «Nuove Effemeridi», 12 (1990), pp. 49s.; si veda anche *Bruno Caruso provoca Milano*, «L'Orsa», 9-II-1974, e la prefazione al volume di A. МОРТА, *Bruno Caruso pittore de ragione*, Il Girasole Edizioni, Valverde 2006, pp. 9-11. *Locchio e la memoria*; nel catalogo della mostra di Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, *Architetture 1972-1989*, Reggio Emilia, Palazzo Ruini, dicembre 1989-gennaio 1990, pp. 4-6; «Milano, 15 febbraio 1989». *Fotografia e/o racconto*; nel catalogo della mostra *Enzo Sellerio fotografo ed editore*, Verona, Casa di Giulietta, maggio-giugno 1991, World Action Project, Verona; stampa Cierre edizioni, Caselle di Sommacampagna 1991, pp. 25-29; «Milano, maggio 1989». *I Corpi di Orvieto di Fabrizio Clerici*; per la mostra al Palazzo dei Sette, Orvieto, novembre 1996-gennaio 1997; catalogo Edizioni della Bezuga, Firenze 1996, pp. 7-20; «Milano, 25 settembre 1996»; i due primi capoversi costituiscono una sorta di riassunto del saggio *L'ulivo e la giara* (1986), poi ristampato in *Di qua dal Faro* (1999); una versione ridotta del testo, *Clerici, o l'Apocalisse della*

ti scultori fotografi, che palesano invece i capisaldi della poetica consoliana, costituendosi così in una sorta di catalogo dei motivi centrali della riflessione etico-estetica dell'autore: l'informe che prende forma nell'espressione artistica, insieme alla consapevolezza della precarietà di un'operazione che cerca di tradurre in *logos* pulsioni più o meno conscie; l'arte, la letteratura come diga contro lo smarrimento, come barriera contro poteri schiaccianti che generano banale apparente comunicatività; quindi i conflitti tra espressione e comunicazione, le dinamiche narrare/scrivere, il demone dell'afasia e lo scongiuro del silenzio; le tensioni metadiscorsive che stanno alla base di ogni arte, di ogni scrittura; l'impostura dell'ingenuità, la citazione come fondamento sul quale costruire un tessuto palinsestico; il bisogno di diversità, la resistenza all'omologazione... E proprio qui, come spuntassero da dietro le quinte, compaiono *Le pietre di Pantalica* ne *L'ora sospesa*: l'ultimo dei testi di questa sezione, presentazione di un libro fotografico, ci para davanti agli occhi, in parola, il paesaggio del racconto che chiude la parte *Persone delle Pietre, I linguaggi del bosco*: ovvero dell'ideale «isola in cui dimora /

---

*modernità*, su «Il Messaggero», 26-XI-96; sul pittore – illustratore, ma anche personaggio di *Retablo* – aveva già pubblicato Consolo un testo, s/t, in *Ricordando Fabrizio Clerici*, Accademia Nazionale di San Luca, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, 1994, pp. 16s., a sua volta riproduzione parziale di *Tele velate di poesia*, «Il Messaggero», 9-VI-93; ancora su «Il Messaggero», 2-III-95, *E la vita di Clerici si disperse in un'asta. Faber audace*; per la mostra *Nino Franchina. Antologia*, Chiesa di Santa Maria dello Spasimo, Palermo, settembre-ottobre 1997; catalogo Sellerio, Palermo 1997, pp. 17-21; leggermente ridotto, col titolo *Franchina, con il ferro la sfida della materia*, su «Il Messaggero», 13-IX-97. [*INebrodi*]: s/t, nell'album fotografico di Giuseppe Leone, *Nebrodi*, Bruno Leopardi Editore, Palermo 1998; sul fotografo, inoltre, *Sicilia in festa*, nota introduttiva al catalogo della mostra *Feste per un anno. Immagini del calendario cerimoniale siciliano*, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, Palermo, marzo 2007, Eidos-Fondazione Buttitta, Palermo 2007, pp. 11s. (ristampata nel volume omonimo, dal sottotitolo *Visioni del calendario cerimoniale siciliano*, nel catalogo della mostra all'Istituto Italiano di Cultura di Chicago, aprile-giugno 2007, stessi editori, pp. 13-17; testo bilingue italiano-inglese).

frammento di parola», come già nella *Ferita*, nel *Sorriso*, in *Lunaria*: isola di ogni diversità di linguaggio<sup>21</sup>.

La terza sezione, *Vedute su Antonello*, raccoglie tre interventi sul maestro messinese confluiti poi parzialmente in altri testi, in particolare ne *L'olivo e l'olivastro*. Non è il caso di insistere sulla centralità dell'autore del *Ritratto di ignoto* nell'opera consoliiana, anche se – come dirò più avanti – ridurre tutto il gioco ecfrastrico su Antonello alla presenza di questo famoso dipinto sarebbe semplificare le cose. Queste pagine ci offrono pure l'immagine di un Consolo intento a riflettere ancora su caos e ordine, su natura e storia, sul bisogno imprescindibile di una «preziosa, spessa, enorme sedimentazione di memoria»; di uno scrittore, di un uomo che cerca di darsi una ragione: «era me stesso che volevo leggere, decifrare la mia trama»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> I versi citati, nell'epilogo di *Lunaria* (1ª ed., Einaudi, Torino 1985, p. 55). Cfr. M.Á. CUEVAS, *Lunaria antes de Lunaria*, in *Lunaria vent'anni dopo*, a cura di I. Romera, Generalitat Valenciana-Universitat de València, València 2006, pp. 153-169.

<sup>22</sup> *Pittore di una città tra sogno e nostalgia*: «Corriere della Sera illustrato», 14-XI-1981 (da qui la prima citazione); la seconda metà del testo confluisce, con varianti e soppressioni, nel saggio *Vedute dello Stretto di Messina* (1986), poi ripubblicato in *Di qua dal Faro*; la prima, nel terzo paragrafo del capitolo I de *L'olivo e l'olivastro*; testi precedenti sull'artista: *Il mio Antonello* («L'Orà», 13-VI-1977) e *La sconfitta dell'ignoto marinaio* («Tuttolibri La Stampa», 26-VII-1980, p. 3). *Lasciò il mare per la terra, l'esistenza per la storia*: «Il Messaggero», 18-XI-1981. *A occidente trovai l'«Ignoto»*: «Il Manifesto», 19-VIII-1993 (seconda citazione);olti i capoversi su Enrico Piraino, il testo confluisce con poche varianti nel terzo paragrafo del capitolo XIV de *L'olivo e l'olivastro*; e i primi cinque capoversi, con delle varianti, ne *La scoperta di Cefalù (Come un racconto)*, in *Cefalù*, fotografie di Giuseppe Leone, Bruno Leopardi Editore, Palermo 1999; testo bilingue italiano-inglese; sempre sull'artista, posteriormente: il già citato *Antonello e altri pittori*, e *Antonello da Messina* («Milano, 20 ottobre 2006»; nel volume *Vincenzo Consolo: punto de unión entre Sicilia y España. Los treinta años de Il sorriso dell'ignoto marinaio*, a cura di I. Romera, Generalitat Valenciana-Universitat de València, València 2007, pp. 51-61; le ultime pagine ripropongono *A occidente trovai l'«Ignoto»*; lo stesso testo, col titolo *Antonello da Messina: un pittore grande*, su «Odissea», marzo-aprile 2007, pp. 6s.).

Chiudono il libro due brevi *Frammenti lirici*<sup>23</sup>, uno dei quali scritto direttamente in versi: leve nominazione levigata, sbocco e fuga dal racconto, di fronte al chiasso, all'urlo che annienta ogni umana possibilità di parola. In appendice, un *Autoritratto*<sup>24</sup>: nel quale la disposizione tipografica, a forma di limone, dà allo scritto l'esplicita immediatezza di un'immagine-testo, a conferma implicita di un'idea di testo come controfigura di un'immagine, una sorta di presenzialità incorniciata.

Presentata *L'ora sospesa*, vorrei aggiungere qualche spunto per la riflessione sui rapporti tra scrittura e arte visiva nell'opera di Consolo: rapporti che il libro mette talmente in luce, al di là e al di sopra delle ben acquisite – e collaudate criticamente – evidenze, da obbligarci quasi a intensificare o a rivedere parzialmente i nostri parametri interpretativi.

Nel 2004, negli appunti per la suddetta conferenza su *Antonello e altri pittori*, annota lo scrittore:

---

<sup>23</sup> *Blu*: nel volume *Opera di luce, un progetto di Marco Nereo Rotelli*, Maschietto-Musolino, Firenze-Siena 1995, pp. 24-28; accompagnano il testo le riproduzioni di tre quadri di Marcello Lo Giudice. *La palma celeste*; nella brossura della mostra omonima di Enrico Muscetra, Castello Angioino di Gallipoli, agosto-settembre 1996; «Milano, 17 luglio 1996»; ripubblicato su «L'immaginazione» (n. 137, 1997, pp. 1s.) con motivo di una mostra dell'artista nella Galleria d'Arte Pace, Milano, ottobre-novembre 1997 (e anche nella brossura della mostra stessa); il dattiloscritto rinvenuto nell'archivio milanese documenta un testo in prosa; tutte le stampe però sono in versi; consultato il pittore e Caterina Pilenga, confermano che questi sono di Consolo; sull'artista: *I Cuori di Enrico Muscetra*, nel catalogo *Un sogno mediterraneo*, Castello Carlo V, Lecce, luglio-agosto 2001, p. 13s. (testo bilingue italiano-inglese); *Una nuova Annunciazione*, in *Annunciazione*, monografia pubblicata in occasione dell'inaugurazione dell'opera, Comune di Aracleo, 2007, pp. 36-39.

<sup>24</sup> [*Autoritratto*]. Senza titolo, nel volume fotografico di Stefano Baroni, *Vanitas. Maschere e volti della cultura contemporanea* (Alsaba Grafiche, Siena 1999), pubblicato per la mostra omonima al Bagno Principe di Piemonte, Viareggio, agosto 1999.

L'ispirazione della letteratura alla pittura può essere esplicita [...] oppure implicita, *nascosta*. Voglio dire che un disegno, un'incisione, una pittura, una scultura può dare modo a uno scrittore di piegare il racconto verso inflessioni visive, verso l'icasticità<sup>25</sup>.

Si noti l'aggettivo *nascosta*: come un segno della scoperta che *L'ora sospesa* riserva ai suoi lettori. Ma andiamo alle origini: partiamo da un brano de *I padri putativi*, primo abbozzo manoscritto de *La ferita dell'aprile*:

Gesù con la tunichetta bianca e il cuore rosso e infiammato in una mano, là nel grande affresco dietro l'altare maggiore, scendeva una lunghissima scalinata che si perdeva nel cielo, una scalinata bordata da siepi di gigli bianchi, alcuni recisi e sparsi per i gradini, gigli che si perdevano anch'essi nel cielo e si confondevano con le nuvole. [Gesù] muoveva un piede sul gradino inferiore e gliene mancavano ancora tre per scendere sopra il piano dell'altare e poi lì, in mezzo ai ragazzi. Don Bosco, dal vetro dell'altare di destra, [...] – Da mihi animas – diceva dal piedistallo [...]<sup>26</sup>.

Nel secondo paragrafo del capitolo V del romanzo, così si presenta la scena nella versione definitiva:

Gesù, cuore infiammato su tunica bianca, scende una celeste scalinata bordata di gigli immacolati, muove un piede scalzo e fiorito d'una piaga sui gradini e gliene mancano ancora tre per essere a terra, tra i bastasi della refezione. Don Bosco sorridente [...] da mihi animas, e pure il cuore [...]<sup>27</sup>.

Nel passaggio dalla prima alla seconda stesura assistiamo all'imporci di alcuni degli espedienti stilistici che contraddistinguono, già dall'opera prima, la prosa consoliiana: la frase nominale, il ritmo

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 5. Il corsivo è mio.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, pp. 42r-43r.

<sup>27</sup> Cito dalla 4ª ed., Milano, Mondadori, 2008, p. 54.

endecasillabico. Si passa in effetti da «con la tunichetta bianca e il cuore rosso e infiammato in una mano» a «cuore infiammato su tunica bianca». Nello stesso passaggio, si va pure dalla descrizione dell'affresco («con», «in una mano») alla visione, che si traduce tra l'altro in frase nominale. Identica procedura, quella della riduzione a frase nominale, che notiamo tra la «lunghissima scalinata che si perdeva nel cielo» e la «celeste scalinata [...]»

Ma assistiamo pure a qualcosa di meno evidente, sebbene più trascendente: l'escamotage dell'ecfrasi *nascosta*. Spariti, nella versione definitiva, affresco e piedistallo, altare e vetro, al lettore resta non la descrizione di un'immagine ma la sua immediatezza: l'occultamento della dimensione ecfrastica del testo finisce per far diventare l'immagine un'alterità senza equivalenza, senza punto di riferimento: un'alterità assoluta; le figure si palesano in una loro ambiguità atopica, all'interno della quale la persistenza di segni elocutivi descrittivi potrebbe essere interpretata – non solo, ma almeno *anche* – come indizio del flusso di coscienza, come l'apparire in ogni caso di una diversa voce narrante: che paradossalmente provoca effetti di denarrativizzazione. Benchè nell'esigua misura di una tra le prime prove narrative dell'autore, abbiamo forse qui l'archetipo di una tra le più cospicue strategie di *ambiguazione* della scrittura consoliana.

Non mancano i romanzi di Consolo di momenti di stasi narrativa: *L'ora sospesa* rivela l'intimo legame tra l'occasione figurativa e la stesura di pagine dominate da questa sorta di fissità. L'autore stesso ha riflettuto più volte sull'argomento, dichiarando tra l'altro:

I pittori mi interessavano quando mi davano lo spunto per scrivere delle pagine di tipo lirico narrativo, ed allora poi utilizzavo queste presentazioni per scrivere quelli che io chiamo gli «a parte», la parte del coro quando s'interrompe la narrazione. Queste digressioni di tipo lirico espressivo che i latini chiamavano «cantica»<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> *Clausura de las jornadas*, in *Lunaria vent'anni dopo*, cit., p. 235.

Ma la prosa consoliana non di rado cancella le tracce di una scrittura originale tendenzialmente ecfrastica: ad ulteriore riprova di una prassi letteraria che si serve consapevolmente di strategie di opacizzazione referenziale; e che conferma, nel contempo, i particolarissimi rapporti tra l'immaginazione figurativa e alcuni momenti testuali dove la semantica dell'ambiguità raggiunge la più alta densità stilistica; rapporti tutt'altro che scontati se si considera che spesso in Consolo la visività verbale si pone come controfigura di un'immagine non dichiarata; rapporti, in definitiva, basati su convergenze o parallelismi che incrinano, mostrandone l'obsolescenza, le tradizionali ed escludenti collocazioni delle immagini su un asse spaziale in rapporto al *logos* che si svolge sulla temporalità.

L'attenzione – o l'intuizione – del lettore contano molto: le ecfrasi in Consolo compaiono solitamente isolate dal flusso del racconto, oltre che dall'apparire di una voce narrante *altra*, anche da una prospettiva visiva, in quanto *immagini*: sono testi isolati da vuoti tipografici: un vuoto tipografico che delimita anche uno iato, un silenzio; rappresentano in se stessi un/a *image-text*<sup>29</sup>. Quindi i dubbi che la lettura del testo suscita nell'interprete che predispone lo sguardo verso un preciso orientamento (Kant insegna, l'occhio innocente è cieco), finiscono per confermarci che alcune significative pagine di Consolo siano scaturite – nella loro concreta testura verbale, non soltanto nelle loro valenze simboliche – da un'ispirazione figurativa: che l'occasione iconografica sia diventata momento fondante della scrittura. Tale è ormai il collaudato orizzonte di precomprensione di ogni attento lettore consoliano.

Non pensiamo ora però – a questo ci invita *L'ora sospesa* – a quelle pagine in cui i riferimenti sono espliciti, dichiarati mediante mecca-

---

<sup>29</sup> Cfr. W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1995, p. 95: «[...] the medium of *writing* deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the *literal* (letters) and the *figurative* (pictures) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the *imagetext* incarnate».

nismi testuali o paratestuali (la dettagliata descrizione del *Ritratto* che chiude il capitolo primo del *Sorriso*), neanche alla presenza di quelle che potremmo chiamare *icone autoriali* (Antonello nel *Sorriso*, Clerici e Serpotta in *Retablo*, ne *L'olivo e l'olivastrò* Caravaggio: nomi che il lettore attiva in mdo finzionale tramite una successione di *immagini*: le loro opere).

Qui vorrei aprire una parentesi a proposito di Antonello, presente nel *Sorriso* non solo col *Ritratto*; nelle prime pagine del romanzo, leggiamo:

Il Mandralisca vide allora, al chiarore livido dell'alba, un uomo nudo, scuro e asciutto come un ulivo, le braccia aperte aggrappate a un pennone, che si tendeva ad arco, arrovesciando la testa, e cercava d'allargare il torace spigato per liberarsi come di un grumo che gli rodeva il petto<sup>30</sup>.

È il cavatore di pomice liparitano; ma raffigura, quest'uomo sofferente, uno dei due ladroni, quello a sinistra, della *Crocefissione* di Anversa: che diventa così uno dei vertici del triangolo, *anche* figurativo, del romanzo del '76 – assieme al *Ritratto* e a *Los desastres de la guerra* di Goya<sup>31</sup>.

Non pensiamo nemmeno alla comparsa di titoli la cui iscrizione quasi-epigrafica scandisce intere sequenze narrative (quelli dei *Desastres* di Goya nel *Sorriso*), neppure alle palesi citazioni pittoriche (*L'Angelus* di Millet che apre il capitolo quinto sempre nel *Sorriso*; la *Melancholia I* del Dürer in *Nottetempo casa per casa*). Tutta questa dimensione più o meno dichiarata, o velata appena, della scrittura di Consolo è ben nota.

Pure qui, però, aprirei delle parentesi: una a proposito del Dürer, l'altra su Goya. Se l'ecfrasi è sempre un metadiscorso, una semiosi di secondo grado, nel caso della *Melancholia* in *Nottetempo* si tratterebbe addirittura di una semiosi di terzo grado: infatti il diretto riferimen-

---

<sup>30</sup> Cito dall'edizione Mondadori (Oscar classici moderni), Milano 2004, p. 6.

<sup>31</sup> Cfr. M.Á. CUEVAS, *Ancora su Antonello*, «Testo», 59 (2010), pp. 117-124.

to figurativo non è tanto, o solo, il Dürer, quanto – oppure anche – alcuni quadri concreti di Ruggero Savinio che citano il Dürer<sup>32</sup>.

Veniamo a Goya. Ogni lettore accorto ha colto il gioco di rimandi tra l'epigrafe prima dei *Desastres* che apre *Morti sacrata*, «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer», e l'ecfrasi dell'incisione così intitolata a chiusura del capitolo; la scansione del flusso intermittente del racconto del Mandralisca in *Memoria* con le didascalie delle incisioni, che non sempre corrispondono però alle scene descritte; oppure che un personaggio parla con le parole della penultima delle incisioni goyesche, «Murìu 'a virità»<sup>33</sup>.

Le indagini nella biblioteca consoliana riservano allo studioso, non dirò delle sorprese, ma neanche delle semplici conferme, bensì delle evidenze di alcuni particolari non abbastanza messi in rilievo ancora, o dati per scontati senza valutarne la pregnanza. Come ha notato Nicolò Messina<sup>34</sup>, il volume dal quale lo scrittore attinge le didascalie goyesche, è un'edizione fuori commercio, *I disastri della guerra*, curata da Amerigo Terenzi per le edizioni Vie Nuove di Milano, finito di stampare nel gennaio 1967; alcune frasi della nota del curatore (3 pagine non numerate) che precedono le incisioni sono state sottolineate, o segnate ai margini con tratti verticali: tra cui una data, «1863», che è sì quella della prima edizione spagnola in volume dei *Desastres*, ma penso si possa ipotizzare che stia a indicare – nella lettura di Consolo – una non indifferente consonanza

---

<sup>32</sup> D. O'CONNEL (*Consolo narratore e scrittore palincestuoso*, «Quaderns d'Italià», 13, 2008, pp. 161-184) suggerisce in questo caso un altro intertesto figurativo tra i quadri di Fabrizio Clerici (cfr. p. 172 e *passim*). Sulle molteplici valenze dell'occasione figurativa nella scrittura e nella poetica consoliana cfr. M.Á. CUEVAS, *Ut pictura: el imaginario iconográfico en la obra de Vincenzo Consolo*, «Quaderns d'Italià», 10, 2005, pp. 63-77.

<sup>33</sup> Cfr. *Sorriso*, pp. 69 e 78; pp. 123-127.

<sup>34</sup> *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo. «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, Madrid, Universidad Complutense, eprints.ucm.es, 2007, p. 398.

cronologica con i fatti di Alcàra e le sue conseguenze; altre frasi sottolineate dallo scrittore: i *Disastri* rappresentano

[...] l'ultima e definitiva misura della follia umana: la guerra generatrice di massacri e di infamie nella quale gli uomini perdono ogni personale e collettiva responsabilità di fronte alle leggi della natura e della saggezza civile del mondo.

Sottolineate anche delle osservazioni del critico Lafuente Ferrari, citate dal curatore: il pittore comincia a schizzare i

primi abbozzi sulla guerra l'indomani delle terribili fucilazioni ordinate [...] per rappresaglia alle sollevazioni [...].

Evidenziato da un tratto verticale questo passo:

Lamarezza profonda degli spagnoli illuminati è di vedere che sono proprio [coloro] che avevano incoraggiato l'illusione della riforma e della utopia ottimistica [...], ad invadere la Spagna [...].

Ancora sottolineate, infine, queste parole:

Ogni scena di questa orgia dell'orrore è scandita da un commento lapidario che esprime non il significato della scena stessa, ma la rivolta morale e politica dell'autore.

Ritengo che i dati, diciamo le assonanze, parlino per se stesse: la focalizzazione che Consolo fa, centrata proprio su queste frasi, sta a segnalare che Goya nel *Sorriso*, ben lontano dal tradursi in semplice illustrazione verbale, agisce come uno dei generatori diegetici: in effetti, un altro dei vertici del famoso triangolo.

Dunque non si tratta delle evidenze ecfraistiche. Penso ad altri frammenti – altri *momenti*, altri *spazi* – nei quali la rappresentazione verbale di un'altra rappresentazione, visuale, non è dichiarata. Ad altri frammenti nei quali l'evidenza dell'opera-

zione ecfrastica, della meta-rappresentazione (quella letteraria che prende forma da quella pittorica), è nascosta – si direbbe programmaticamente – al lettore; oppure intensamente schermata all'interno di scene di forte contenuto referenziale che sembrerebbero escludere l'esistenza di una doppia mediazione stilistica, di una doppia semiosi. *L'ora sospesa* ci permette di leggere quei frammenti nella loro forma originaria, prima che venissero sottoposti alle diverse operazioni del trasferimento testuale (varianti, omissioni, procedure d'inserimento) in un tessuto narrativo di più ampio respiro.

Penetrare in questo laboratorio dovrebbe suscitare delle domande sulla natura del rapporto tra letteratura e arti figurative nell'opera di Vincenzo Consolo; indagare, ad esempio, sull'allusione a un intertesto figurativo la cui ricognizione dinamizzi la percezione del testo letterario, dovrebbe gettare luce sui meccanismi della formatività, sulle strategie e sulle materie della costruzione narrativa, sulla poetica implicita nell'opera.

Una lingua così materica, un narrare così sussultorio, il ritmo metrico della prosa, un così ricco intarsio strutturale di discorsi; una dimensione di *poematicità* (meglio che poeticità) che non può non compromettere strutturalmente la narrazione, e che sarebbe riduttivo identificare soltanto con l'andante tonale e timbrico della frase; un narrare macroscopicamente ritmico nel susseguirsi ellittico di frammenti di racconto, a cui fa capo microscopicamente la ritmicità prosodica della frase; l'esplosione interna degli assi crono-spaziali della narrazione, che provoca nel lettore momenti di smarrimento... Tutti questi tratti distintivi della scrittura consoliana, di un narrare che contamina *finzione* e *dizione* (romanzo e poesia, *cunto* e canto), trovano una loro cifra, una loro matrice nella dimensione ecfrastica, sia essa velata o meno. *L'ora sospesa* ne è prova.

Proporrei ancora, per chiudere queste osservazioni, qualche testo di Consolo (scelto tra quelli non inclusi nel libro: un campione degli altissimi momenti stilistici raggiunti dall'autore in questi "scritti

d'occasione")<sup>35</sup>. Risalgono al 1966 le prime sue pagine scritte per una mostra pittorica. La nota si apre con un brano virgolettato in carattere corsivo, che si presenta come un frammento, incorniciato com'è da punti di sospensione, come una citazione spunta da un'opera che non si dice:

*...E giurammo sulla santa Vergine, su nostra madre, sui figli nati, sugli uomini che in terra ancora vivono, che mai, mai... // Batteva a tempo sulla crosta del suolo di dicembre un tacco (forse mazza o sfera) che rompeva lo stridere di croci di fili in altissime campate. La schiera si allargava e si stringeva muovendosi agli estremi; e regrediva, avanzava (le teste gonfiano e l'orlo della calotta affonda nella fronte e nella nuca: come farà la madre, ma hanno nostalgia d'una mano?). // Le monche braccia e le anche a branche di tenaglia, mostrò il congegno pel quale all'incastro d'un dente di quindici gradi ruotava la celata (quell'occhio, quel tondo occhio di vetro come scivola e gela la tua pelle). // Gridammo (forse solo pensammo) che se non per noi, per la tenera età dei nostri figli... Un sale spesso scorreva per la gola (il ferro ne uscì pulito, ancora più acuto). Si scostassero, ah, si scorgesse un momento una luna di cielo in mezzo a loro (– O mia pudica, la tua calda camicia sopra la testa! – gemeva l'orgoglio. E la pietà chiedeva di non piegarti sopra l'erbe e i fiori, questi cardi maligni e rose di cianuro). Il vento derisorio (rintonnava nelle volte di lamiera) ci sferzava l'onore e il sesso, e noi ancora sperando rigiurammo sulla santissima Vergine...*

---

<sup>35</sup> Oltre a quelli inclusi in *L'ora sospesa*, non sono pochi i testi tra la bibliografia consoliana per artisti (vedi nota 1) che meriterebbero di venire antologizzati. Ne citerò solo due, che rappresentano altrettante occasioni per la scrittura di micro-racconti: [*Per Renato Tosini*] (s/t., nella brossura della mostra *The Photocrat*, Dover Street Gallery, Londra, aprile-maggio 1995; testo bilingue italiano-inglese) – indizio della stesura in corso de *Lo Spasimo di Palermo*, controfigura de *I barboni* (cfr. n. 10) – e *Il sogno di un viaggio* («Sant'Agata, 29 agosto 1996»; nel volume *Santacroce. Il sogno archeologico*, La Vite, Roma-Catania 1997, pp. 5s.; ripubblicato in *Antonio Santacroce. Le stanze del sogno*, Kalós, Palermo 2007, pp. 169s., 177 e 180, 183 e 185; testo trilingue italiano-tedesco-inglese) – eco ancora de *L'olivo e l'olivastro*, dello scrittore-archeologo tra ruderi e falle storiche, nonché segno dell'acume artistico-critico di Consolo.

Sempre nello stesso testo, più avanti, già in carattere tondo, si legge il seguente microracconto:

[...] la sentenza è stata pronunciata e la condanna, la violenza, sta per essere compiuta. Nell'attesa dell'esecuzione, in questo fermo tempo, la sofferenza, la tragedia: lo scatenarsi di ansie, di tremori, di freddi sudori, incubi dove guglie lance pinnacoli, fili intersecantisi, fiori e foglie malignamente coriacei e spinosi, formano una trama, una maglia che inceppa e dilania il condannato che cerca di evadere da quel mondo cunicolare, di paura e buio ancestrale. Alla cui uscita, contro un cielo impietoso, attendono schiere fitte di cavalieri e fanti, sicuri esecutori della sentenza, massa scura, testuggine, perfetta macchina di inquietante minaccia e di brutale violenza<sup>36</sup>.

Dalla brossura nella quale compaiono entrambi i brani si evince che, almeno nel caso del secondo, siamo davanti a un'ecfrasi di uno dei dipinti che vi si riproducono. Abbiamo buone ragioni per pensare che forse anche il primo parte da suggestioni figurative. La strategia della citazione (probabilmente autocitazione) non sarebbe che un pudico velo che nasconde appena il palesarsi di un esercizio di penna, una prova di scrittura che troverà – senza alcuna precisa corrispondenza testuale, sia chiaro – la sua misura ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Ne funge, se non da conferma almeno da spia, la asfissiante atmosfera *cunicolare* abbozzata nel secondo dei brani. Si ricordi inoltre che per le prime testimonianze manoscritte sulla genesi del romanzo del '76 si potrebbe azzardare la data 1965, essendo comunque accertato che si tratta di prove anteriori al '69<sup>37</sup>.

In definitiva: qualche volta soluzioni di compromesso, nati spesso da circostanze del tutto occasionali (l'artista che chiede il solito *pezzo* all'amico scrittore) questi scritti si dimostrano tutt'altro che

---

<sup>36</sup> [Per Oscar Carnicelli]. S/t. Brossura. Galleria d'Arte Il Cannone, Trapani, novembre 1966.

<sup>37</sup> Cfr. MESSINA, *op. cit.*, pp. 108ss.

scritti d'occasione: occasioni di scrittura, piuttosto – almeno per quel che fa ai testi raccolti ne *L'ora sospesa* – se sono servite (le occasioni) per mettere a fuoco le tensioni espressive di Consolo: se hanno dato luogo, o corso, al racconto o alle domande sulla sua liceità, a delle riflessioni sulla sua incombente impraticabilità, allo strenuo assottigliarsi del dire.



«BELLA, LA VERITÀ».  
FIGURE DELLA VERITÀ IN ALCUNI TESTI  
DI VINCENZO CONSOLO

Rosalba Galvagno  
*Università di Catania*

Virginem tamen et habitus nuntiabat et facies<sup>1</sup>

Nel lungo racconto intitolato *Un giorno come gli altri*<sup>2</sup> Vincenzo Consolo, tra le varie peripezie e meditazioni da cui è occupato nel corso di una sua giornata milanese, si sofferma su un ricorrente dilemma: sulla differenza tra lo scrivere e il narrare, tra la mera operazione di scrittura impoetica ed estranea alla memoria che è lo scrivere, e quell'operazione poetica di scrittura che attinge alla memoria e che è il narrare<sup>3</sup>. Sulla scia di questa opposizione tra i due modi di intendere la scrittura, il narratore viene assimilato a un grande peccatore, che merita una pena come quella dantesca degli indovini, dei maghi, degli stregoni. Tra gli indovini menzionati e condannati da Dante, viene citato Tiresia, colui al quale toccò di

---

<sup>1</sup> «Vergine tuttavia la palesavano le vesti e l'aspetto» F. PETRARCA, *Secretum*, a cura di Enrico Carrara, introduzione di Guido Martellotti, Einaudi, Torino 1977, p. 2.

<sup>2</sup> Apparso in «Il Messaggero», 17 luglio 1980, quindi in Enzo Siciliano (a cura di), *Racconti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1983, pp. 1430-42, poi nel vol. III della nuova edizione dell'antologia (Mondadori, Milano 2001, pp. 392-403) e infine in V. CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, a cura di Nicolò Messina, Mondadori, Milano 2012, pp. 87-97 da cui si cita.

<sup>3</sup> Ivi, p. 92. Cfr. le puntuali riflessioni su questo dilemma di D. O'CONNELL, *Consolo narratore e scrittore palinsestoso*, in «Quaderns d'Italia» 13, 2008, pp. 161-184.

essere trasformato in donna: «Ed anche “di maschio in femmina” diviene, come Tiresia, il narratore»<sup>4</sup>.

Il «narratore» possiede quindi il segreto del godimento femminile, come lo possiederà anche il Tiresia del celebre *Sermone del fuoco* di Eliot, il poeta modernista, caro a Consolo, che aveva attribuito un «grande interesse antropologico» al racconto ovidiano della metamorfosi femminile del famoso indovino<sup>5</sup>.

Cercheremo di analizzare il dilemma scrivere/narrare a partire dalla delicata questione della verità, che è fondamentale la causa della scrittura di Vincenzo Consolo.

Le figure della verità che illustreremo sono tratte rispettivamente da due articoli di cronaca: *Torna in aula l'uomo-ombra* e *Don Luigi e il suo paese* (1975)<sup>6</sup> e dai romanzi: *Il Sorriso dell'ignoto marinaio* (1976)<sup>7</sup> e *Retablo* (1987)<sup>8</sup>.

«Un momento di grande verità». *Verità effettiva e verità processuale*

«L'Ora», il celebre quotidiano palermitano del pomeriggio diretto da Vittorio Nisticò, aveva affidato a Vincenzo Consolo, nell'estate

<sup>4</sup> CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, cit., p. 93. Il verso tra virgolette è in *Inf.*, XX, 41. In questa IV bolgia dell'Inferno (fraudolenti verso chi si fida), Dante condanna i dannati a camminare all'indietro avendo il capo stravolto. Per l'analisi più dettagliata dell'intera citazione dantesca (*Inf.*, XX, 10-15) riportata nel racconto, cfr. R. GALVAGNO, «Sicilia, Sicilia mia, mia patria, mia patria». Variazioni consoliane sulla Sicilia, e altro, in «Oblio», Settembre 2012, II, 6-7, pp. 43-44.

<sup>5</sup> Cfr. T.S. ELIOT, *Il sermone del fuoco* in ID., *La terra desolata*, prefazione e traduzione di Mario Praz, Einaudi, Torino 1971, pp. 30-39, nota al verso 218, pp. 82-83.

<sup>6</sup> V. CONSOLO, *Esercizi di cronaca*, prefazione di Salvatore Silvano Nigro, a cura di Salvatore Grassia, Sellerio, Palermo 2013, pp. 35-42 e pp. 155-161.

<sup>7</sup> V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Introduzione di Cesare Segre, Oscar Mondadori, Milano 1987 (d'ora in avanti *Sorriso*).

<sup>8</sup> V. CONSOLO, *Retablo*, Oscar Mondadori, Milano 2000 (d'ora in avanti *Retablo*).

del 1975, la cronaca del processo Vinci che egli seguì con rigorosa e puntuale competenza tecnico-giuridica, ma anche con l'acuta sensibilità dello scrittore consapevole dell'ambiguità della verità effettiva, così diversa da quella processuale. Le sue cronache, infatti, sono farcite di numerose citazioni letterarie che, non a caso, insorgono nei momenti più problematici e indecidibili di quella spessa, inestricabile e appiccicosa massa scura che è il processo contro Michele Vinci, il fattorino di Marsala accusato del triplice omicidio di Antonella Valenti e delle sorelline Virginia e Ninfa Marchese. Nell'articolo del 23 giugno intitolato *Torna in aula l'uomo-ombra*, il terzo dei sedici articoli pubblicati su «L'Ora» dal 20 giugno all'11 luglio del 1975 Consolo, soffermandosi sulla lettura della seconda ordinanza di rinvio a giudizio di Michele Vinci, rileva che lo stile dell'ordinanza è tale da fare apparire come «frutto di fantasia» un crimine efferato realmente accaduto. In altri termini questo tipo di scrittura codificata, che separa le parole e le cose, non produce effetti di verità, come produce invece la lettera scritta alla moglie dall'imputato, dal carcere di Mistretta:

E mentre uno dei giudici popolari legge quelle cartelle scritte dal giudice Russo, si ha la sensazione di sentire un racconto di Poe o di altro narratore «nero», o il racconto lontano dei misfatti di Gilles de Rais; la sensazione cioè, si prova, di una separazione tra i fatti e le parole – ed è sempre così quando i fatti vengono assunti dalle parole, vengono narrati o rappresentati; la sensazione che questi fatti siano avvenuti altrove in un lontano luogo e più lontano tempo, che siano, insomma, in qualche misura frutto di fantasia; e i protagonisti di questi fatti non siano lì, sotto i nostri occhi, ma altrove.

Ma questa sensazione sparisce all'improvviso nel momento in cui quelle parole diventano le stesse parole di una lettera scritta dal Vinci alla moglie dal carcere di Mistretta: si sente allora e si vede il Vinci, col capo chino, piangere sommessamente. E in questo momento il fatto drammatico *non è più riferito*, ma esso stesso *vive* sotto i nostri occhi: *un momento di grande verità*. Il momento

cioè in cui le parole coincidono con le cose e annullano l'elemento letterario ed estraneante delle parole<sup>9</sup>.

Si incontra già, in questo testo giornalistico, uno dei nodi più problematici della poetica consoliana, che concerne segnatamente il valore di autenticità della scrittura, la sua capacità di aderire alla verità effettiva delle cose, di far vivere «un momento di verità», di una verità drammatica s'intende, e non il prodotto astratto di un'invenzione fantastica, cioè letteraria. Consolo si arrovella, come gli accadrà nel suo capolavoro, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, sull'etica della scrittura, sulla sua capacità di tradurre il Reale senza tradirne o mitigarne la cruda verità. Certo stupisce che tra gli scrittori inadeguati a questo compito venga incluso Edgar Allan Poe identificato come uno scrittore di genere, «un narratore "nero"». Come mai? Forse perché, secondo Consolo, i crimini narrati dal grande americano non derivano da una verità effettiva, ma sono frutto di sola fantasia?

Nell'ultima parte di una conferenza tenuta al Collège de France nel 1978, Roland Barthes rammenta due letture capitali che hanno segnato, dantescamemente, il mezzo del cammin di sua vita: *Guerra e pace* di Tolstoj (l'episodio della morte del vecchio principe Bolkon-ski) e la *Recherche* di Proust (l'episodio della morte della nonna del Narratore). Da queste letture egli ha tratto due lezioni relative rispettivamente ai cosiddetti «momenti di verità» e al sentimento della «compassione»:

Je constatai d'abord que ces deux épisodes, je les recevais (je ne trouve pas d'autre expression) comme «des moments de vérité»; tout d'un coup la littérature (car c'est d'elle qu'il s'agit) coïncide absolument avec un arrachement émotif, un «cri»; [...]. Le «moment de vérité», à supposer qu'on accepte d'en faire une notion analytique, impliquerait une reconnaissance du *pathos* comme force de lecture; [...].

---

<sup>9</sup> CONSOLO, *Esercizi di cronaca*, cit., pp. 36-37, corsivi nostri.

La seconde leçon, je devrais dire le second courage que je tirai de ce contact brûlant avec le Roman, [...], c'est que ce sentiment qui doit animer l'œuvre est du côté de l'amour: quoi? La bonté? La générosité? La charité? Peut-être tout simplement parce que Rousseau lui a donné la dignité d'un «philosophème»: la pitié (ou la compassion)<sup>10</sup>.

Queste riflessioni di Barthes sui «moments de vérité» e sulla «compassion» illuminano non soltanto la pagina appena citata della cronaca di Consolo, ma tante altre notissime pagine disseminate nei suoi testi, tra cui quelle celeberrime dei capitoli sesto e settimo del *Sorriso dell'ignoto marinaio*<sup>11</sup> che interrogano la pratica e l'etica di una scrittura quanto più possibile prossima a un autentico *pathos*, al suo «momento di verità». E se «Le “moment de vérité” n'a rien à voir avec le “réalisme” (il est d'ailleurs absent de toutes les théories du roman)»<sup>12</sup>, esso investe, secondo Consolo, la storia. Basta ricordare a riguardo la sua nota formula del romanzo storico-metaforico, per la quale storia e metafora (aneddoto e stile) concorrono inscindibilmente all'enunciazione della verità. Più precisamente senza la metafora (senza cioè il lavoro della scrittura) la storia, e con essa la verità, resterebbe muta. Col suo «salto metaforico» il narratore-peccatore del racconto su evocato<sup>13</sup>, a differenza della scrittura codificata che «raggela»<sup>14</sup>, vuole infatti attingere quei «moments de vérité», che sono come i «points de *plus-value* de l'anecdote»<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> R. BARTHES, «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», in Id., *Le brouissement de la langue*, Seuil, Paris 1984, pp. 322-323.

<sup>11</sup> *Sorriso*, pp. 87-105.

<sup>12</sup> BARTHES, «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», cit., p. 323.

<sup>13</sup> CONSOLO, *Un giorno come gli altri*, cit., p. 93.

<sup>14</sup> *Sorriso*, p. 89.

<sup>15</sup> BARTHES, «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», cit., p. 323.

Nella medesima direzione sembra andare S. S. NIGRO per il quale Consolo «indossa la cronaca come un linguaggio diverso, moralmente e civilmente allarmato, che non si riconosce nelle narrazioni convenzionali, inadeguate al carico di pena

Il cronista Consolo riferisce d'altronde con composta partecipazione non solo la cronaca del dolore ma anche quella del crimine (talvolta anzi il dolore e il crimine sono accomunati dalla medesima atroce violenza), come accade in alcuni degli articoli dedicati al processo Vinci o anche nella cronaca del 19 luglio 1975 intitolata *Don Luigi e il suo paese*, dove si può isolare un altro significativo frammento della teoria consoliana della scrittura. La descrizione del fatto criminoso al quale il cronista non ha assistito dal vivo, viene in realtà ricostruita esattamente come una finzione alla quale segue la riflessione metatestuale, che sottolinea, non senza ironia, la necessità di una sorta di operazione mimetica al quadrato: la traduzione cioè di una realtà talmente forte in iperrealtà incredibile o insopportabile, in altri termini, l'ardua simbolizzazione del Reale attraverso una ricostruzione (mediante la parola o la scena) quanto più possibile aderente alla verità:

A due chilometri dal paese, a una curva, proprio sotto le cisterne cilindriche delle cantine «Aurora», il luogo dell'agguato e del rapimento. L'azione si è svolta qualche ora prima, alle due del pomeriggio. Sette uomini armati di mitra sbarrano la strada alla vettura di Luigi Corleo che, a quell'ora, si reca dal paese alla villa di campagna dove ha la famiglia. Sopraggiunge una corriera con passeggeri a bordo, sopraggiungono altre vetture. I banditi intimano a tutti l'alt con le canne dei mitra, salgono sulle loro vetture e su quella di Corleo e partono, spariscono per la campagna assolata, per la strada che porta a Marsala. «Alt. Bisogna rifare la scena» si poteva udire, al megafono dalla voce di un regista. Ché il bisogno del passaggio alla finzione, alla scena, si ha quando la realtà è talmente forte da rovesciare in iperrealtà incredibile o insopportabile<sup>16</sup>.

---

e alle calligrafie del dolore di tante vite "deportate": avvilito, mortificato, disfatto; dimenticato» in CONSULO, *Esercizi di cronaca*, cit., pp. 11-12.

<sup>16</sup> Ivi, p. 156.

La verità dunque si rivela, necessariamente, in una struttura di finzione. La scrittura autenticamente poetica – il narrare opposto allo scrivere – in quanto sovradeterminazione del linguaggio, diventa così il modo più proprio secondo il quale potrà affermarsi la dimensione tragica, che è la verità portata dalla parola, anche come finzione e magari come menzogna<sup>17</sup>.

«Muriu 'a virità». *I traumi della storia e i traumi del desiderio*

Uno dei punti massimi, per intensità patemica, della traduzione del Reale<sup>18</sup> viene raggiunto nel settimo capitolo del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, intitolato *Memoria*, dove il barone Enrico Pirajno Mandralisca vuole riferire al suo destinatario, l'avvocato Giovanni Interdonato, gli avvenimenti cruenti della rivolta di Alcàra Li Fusi del 17 maggio 1860 e dei giorni seguenti, di cui egli stesso è stato testimone oculare.

Mandralisca descriverà i fatti di Alcàra, darà ordine e forma al Reale della strage, allo spettacolo di orrore cui si è trovato ad assistere a rivolta cessata, dopo i quaranta giorni trascorsi nel rifugio forzato presso il romitorio di Santo Nicolò custodito da frate Nunzio, l'eremita pazzo a cui è dedicato il terzo capitolo del romanzo, intitolato *Morti sacrata*, introdotto da un'eloquente epigrafe tratta da *Los desastres de la guerra* di Francisco Goya: «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer»<sup>19</sup>. Si tratta del primo dei disastri goyeschi, che rappresenta un uomo coperto appena da una lacera camicia bianca, inginocchiato con le braccia spalancate e gli occhi

---

<sup>17</sup> Cfr. S. AGOSTI, *Lacan e la parola letteraria*, in «il verri», novembre 2001, 17, pp. 73-89.

<sup>18</sup> Per l'analisi di questa traduzione del «Reale» mi permetto di rinviare a R. GALVAGNO, «*Il sorriso dell'ignoto marinaio*» e *l'ordine della scrittura*, in *Studi in onore di Nicolò Mineo*, tomo II, Siculorum Gymnasium, N.S. a. LVIII – LIX (2005-2008), Gruppo Editoriale s.r.l., Acireale-Roma 2009, pp. 819-837.

<sup>19</sup> *Sorriso*, p 53.

imploranti rivolti verso l'alto. La figura del derelitto si staglia sullo sfondo scuro di una grotta [fig. 1]. Su questa immagine, sottesa e veicolata dall'epigrafe, Consolo ha voluto forse plasmare quella del suo folle eremita<sup>20</sup>. Si legge infatti, nella seconda parte di questo stesso capitolo, una descrizione di frate Nunzio, che è una vera e propria *ekphrasis* della figura del disastro, con la successiva ripresa, nel corso del capitolo, della medesima didascalia dell'epigrafe volta però in italiano: «Triste presentimento d'amari accadimenti», che sigilla la descrizione del frate crollato in ginocchio nel presbiterio della Matrice di Alcàra Li Fusi:

Il romito corre per strade fuori mano, mura mura per traverse, scantona per i vicoli. Cala nella piazza parata a festoni stendardi bandiere nappe, ansima affannato, entra nella Matrice all'elevazione e raggiunge veloce il presbiterio. *Crolla in ginocchio avanti al popolo, larghe le braccia e stralunò d'occhi verso l'alto.*  
*Triste presentimento d'amari accadimenti* mi striscia nel cuore e nel cervello, – declama nel silenzio. – Sento odore di sangue ferro... Morte<sup>21</sup>.

Le didascalie di alcuni altri disastri di Goya serviranno a scandire quasi l'intera trama del settimo capitolo, nel quale la narrazione del «disastro» provocato dalla rivolta adotta un procedimento poetico che possa permettere l'accesso ad una verità più oscura e profonda rispetto a quella che lo sguardo di un cronista o anche di uno storico può cogliere<sup>22</sup>. Si rileggano, a comprova, le pagine sull'inferno

<sup>20</sup> Letterariamente derivata, secondo una comunicazione *ad vocem* dello scrittore, da una memoria brontese di Luigi Capuana.

<sup>21</sup> Ivi, corsivi nostri. Anche Miguel Ángel Cuevas ha rilevato questa «ecfrasi dell'incisione» goyesca, qui p. 32.

<sup>22</sup> D. FERRARIS ha dedicato un intenso saggio all'«orientation du désastre» nella sintassi narrativa di Consolo: «Plus élaborée et aux effets plus inquiétants pour le lecteur, mais techniquement comparable [alla *Ferita dell'aprile*], sera, treize ans plus tard, la syntaxe appelée à rendre la monstruosité dostoïevskienne de l'ermitte violeur dans *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, au chapitre III qui s'ouvre

della rivolta alcarese descritta in prima persona dal barone Pirajno, che si rivolge a Giovanni Interdonato con una intenzione precisa: la sua «memoria» dovrà persuadere l'amico Procuratore Generale della Gran Corte di Messina ad assolvere i rivoltosi superstiti di quell'eccidio.

A tal fine Mandralisca struttura la cronaca dei fatti secondo una scansione in lasse di cui le prime tre corrispondenti ciascuna ad una stazione<sup>23</sup>, e le nove successive scandite da frasi evidenziate dal corsivo e con funzione analettica, tutte citazioni letterali dei titoli di nove disastri di Goya<sup>24</sup>: 1. *Tutto è sconvolto* (*Todo va revuelto* n. 42) – *Non si può guardare* (*No se puede mirar* n. 26). 2. *Che si può far*

---

sur une citation tirée de *Los desastres de la guerra* de Goya. Ces pages, dans lesquelles l'hypotaxe, la parataxe et l'asyndète se mêlent et se succèdent, ont pour objet de dire, sans commentaire ni jugement de valeur, les ténèbres et le malheur criminel d'une victime qui devient bourreau parce que son esprit a été ravagé par la "solitude et les privations" et dont la folie ne saurait être superficiellement circonscrite à la fatalité d'un être à l'abandon. Ce personnage d'épileptique halluciné se trouve ainsi englué inexorablement dans l'histoire de son pays et dans la fiction narrative de Consolo sans que l'auteur ait jugé approprié d'en justifier et d'en clarifier davantage la confusion mentale». (*La syntaxe narrative de Consolo: pour une orientation du désastre*, in *Vincenzo Consolo, éthique et écriture*, a cura di Dominique Budor, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007, pp. 93-94). Dal canto suo N. MESSINA, nella sua puntuale analisi filologica e linguistica aveva definito questo «eccentrico» capitolo «una sorta di *ouverture* del gran dramma (wagneriano) di sangue e violenza, che fu la strage di Alcàra Li Fusi (17 maggio 1860), nocciolo narrativo del romanzo.» (*Il sorriso dell'ignoto marinaio* di V. Consolo. Un approccio a *III Morti Sacrate*, in *Interferenze di sistemi linguistici e culturali nell'italiano*. Atti del X Congresso A.I.P.I. – Università di Malta – Malta 3-6 Settembre 1992, pp. 141-162:143).

<sup>23</sup> Rispettivamente: Paràtica, piano Abate e piano Chiesa, cfr. *Sorriso*, pp. 97-98.

<sup>24</sup> Per l'iconografia dei *Disastri*, cfr. F. GOYA, *I disastri della guerra*, in <http://www.leonardobasile.it/Goya%20Francisco.htm>. Il catalogo consultato da Consolo, conservato nel suo archivio, è F. GOYA Y LUCIENTES, *I disastri della guerra*, introduzione di Renato Guttuso, a cura di Amerigo Terenzi, Vie Nuove, Milano 1967, per il quale cfr. M.Á. CUEVAS, *Intertesti figurativi nella scrittura di Vincenzo Consolo*, qui a pp. 42 s, che cita a sua volta N. MESSINA, *Per un'edizione criti-*

di più? (¿Qué hay que hacer mas? n. 33). 3. Così avvenne (Así sucedió, n. 47). 4. Strana devozione (¿Extraña devoción!, n. 66). 5. Che vocio è questo? (¿Que alboroto es este?, n. 65). 6. Madre infelice (¿Madre infeliz!, n. 50). 7. Lamenti vani (Clamores en vano, n. 54). 8. Sì, sono d'altro lignaggio (Si son de otro linage, n. 61). 9. Carrettata per il cimitero (Carretadas al cementerio, n. 64).

A questo elenco bisogna aggiungere i titoli di altri tre disastri, dei quali gli ultimi due sono dissimulati nel testo: *L'avvoltoio carnivoro* (*El buitre carnivoro* n. 76), *Le conseguenze* (*Las resultas*, n. 72), *La verità è morta* (*Murió la verdad*, n. 79).

In realtà, le *ekphraseis* di questi ultimi disastri erano state svolte, come vedremo, nel terzo capitolo del romanzo, compresa quella del disastro che qui più interessa, *Murió la verdad*, la cui immagine è doppiamente dissimulata sia nel titolo, volto in dialetto e non evidenziato dal corsivo sia, a maggior ragione, nella mancata *ekphrasis* della corrispondente incisione di Goya, in altri termini nell'assenza di una connotazione immaginaria. Ma di questa cruda e insostenibile figura senza figura della verità proposta nel settimo capitolo, lo *Scripteur*<sup>25</sup> aveva già ampiamente anticipato i drammatici contorni nel capitolo *Morti sacrata*.

Il titolo del disastro prorompe in bocca a uno dei rivoltosi, ma trasposto in dialetto, *Muriù 'a virità*, e come primo emistichio di uno splendido endecasillabo, «– Muriù 'a virità, amaru a nui! – urlò come un dannato Turi Malàndro»<sup>26</sup>, nel quale la

---

co-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo. «Il sorriso dell'ignoto marinaio», Universidad Complutense, eprints.ucm.es, Madrid 2007, p. 398.

<sup>25</sup> Per la definizione di questa specifica voce narrativa cfr. S. AGOSTI, *Per una semiologia della voce narrativa nei «Promessi Sposi»*, in ID., *Enunciazione e racconto*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 116-120.

<sup>26</sup> *Sorriso*, p. 101. Avevamo già individuato la citazione di questo disastro, che è stata opportunamente segnalata a p. 1328 del recente Meridiano (V. CONSOLO, *L'opera completa*, a cura e con un saggio introduttivo di Gianni Turchetta e uno scritto di Cesare Segre, Mondadori, Milano 2015), senza però l'indicazione del nostro lavoro che qui desideriamo richiamare: GALVAGNO, «Il sorriso dell'ignoto marinaio» e l'ordine della scrittura, cit., p. 825 e ss.

costruzione chiasmica, che racchiude il termine «virità», si avvale dell'allitterazione, dell'omoteleuto, della paronomasia e dell'anagramma (figure che investono perfino il verbo *urlò* e il nome del rivoltoso: *Turi Malàndro*) quasi a voler accentuare l'amaro della morte della verità.

Le didascalie goyesche assolvono dunque a una fondamentale scansione ritmica, inscrivono nell'ordine metrico<sup>27</sup> e musicale della sintassi – ordine propriamente simbolico, del linguaggio – l'orrore della strage, permettendo così – attraverso alcune *ekphraseis* che esse incorniciano, a loro volta consentite, in quanto formazioni immaginarie, dalle visioni di Goya –, di rappresentare la «spaventosa scena» altrimenti non rappresentabile<sup>28</sup>.

Nell'incisione *Murió la verdad* [Fig. 2] il luminoso corpo della verità con le braccia incrociate sul grembo è circondato da una folla confusa e sconvolta di donne e di uomini disposti a raggiera nella penombra. Consolo ha tradotto, col suo mirabile endecasillabo, l'oscura e disperata amarezza dei rivoltosi di fronte alla sconfitta e dunque alla morte della verità.

Tuttavia l'immagine della verità tradizionalmente figurata in un corpo di giovane donna, una donna morta nell'incisione di Goya, era stata tragicamente pre-figurata nel nostro romanzo in quel terzo capitolo dall'enigmatico titolo *Morti sacrata*, dove si svolge la vicenda dell'allucinato frate Nunzio, una vicenda che, per quanto articolata con quella dei moti di Alcàra Li Fusi, resta apparentemente con-

---

<sup>27</sup> Come hanno dimostrato A. e M. FINZI, *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo*, in «Linguistica e Letteratura», 1978, 2, pp. 121-135, individuando nell'ordine metrico (endecasillabico, ma non solo) della scrittura del *Sorriso*, del capitolo settimo in particolare, «la classica misura a contrasto con la straziante scena». (Ivi, p. 131)

<sup>28</sup> «Los desastres de la guerra [...] marcan el ritmo, como en una letanía, de la parte central de la memoria des los hechos de Alcàra en el capítulo VII.» scrive M.Á. CUEVAS nel suo fondamentale saggio *UT Pictura: El imaginario iconografico en la obra de Vincenzo Consolo (I<sup>a</sup>)*, in «Quaderns d'Italia», *Leggere Vincenzo Consolo — Llegir Vincenzo Consolo*, 2005, 10, p. 74. Ma cfr. anche Id., *Intertestivi figurativi nella scrittura di Vincenzo Consolo*, cit.

finata e conclusa entro questo capitolo «eccentrico», come ha ben precisato Nicolò Messina<sup>29</sup>.

Ma, retrospettivamente, si possono cogliere delle sorprendenti analogie, suggerite con arte dallo *Scripteur*, tra l'immagine della giovane donna rappresentata nell'incisione di Goya, la cui *ekphrasis* è assente, come è stato detto, nel settimo capitolo, e l'immagine della vergine uccisa e stuprata dall'infelicissimo frate Nunzio nel terzo capitolo:

Il romito l'insegue con una croce a stelo e con un colpo del braccio aguzzo di ferro nella nuca le tronca il grido in gola, la stramazza a terra.

Sul giaciglio, *la nuda fino in vita* e, calda, la consuma.

Ricompono la morta nel tabuto, *le mani giunte* e il rosario tra le dita, issa il coperchio che tiene su in fessura. Accosta un moccio, mira.

– Sacrata alla morte, – mormora. Molla, e il rumore del coperchio rimbomba come un tuono<sup>30</sup>.

Ora, se è vero che «Ce personnage d'épileptique halluciné se trouve ainsi englué inexorablement dans l'histoire de son pays et dans la fiction narrative de Consolo sans que l'auteur ait jugé approprié d'en justifier et d'en clarifier davantage la confusion mentale»<sup>31</sup>, forse è possibile, grazie alla dissimulata immagine goyesca della verità che Consolo anticipa in *Morti sacrata*<sup>32</sup>, chiarire non solo la confusione mentale di questo personaggio, ma soprattutto la sua funzione nel contesto dei fatti di Alcàra, di questo evento traumatico della storia risorgimentale siciliana, causa della morte

<sup>29</sup> *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di V. Consolo. Un approccio a III *Morti Sacrata*, cit., p. 143.

<sup>30</sup> *Sorriso*, p. 60, corsivi nostri.

<sup>31</sup> *La syntaxe narrative de Consolo: pour une orientation du désastre*, cit., pp. 93-94.

<sup>32</sup> Tale dissimulazione potrebbe approssimarsi a quelle che Cuevas definisce con grande precisione e in riferimento a Goya, ecfrafi nascoste, schermate, opacizzate, qui p. 34.

della verità per i rivoltosi sconfitti: «Muriu 'a virità urla, come un dannato, Turi Malandro».

Anche nell'incisione di Goya, come «la morta nel tabuto» di frate Nunzio, la verità giace morta al centro della composizione con accanto la Giustizia sconsolata e dietro una folla anonima e commossa, mentre i frati e gli ecclesiastici, in primo piano, si occupano del suo seppellimento. La donna morta, seminuda, è dunque questa verità abbattuta – stuprata? – dal potere politico e religioso che ora la sotterra. Il suo corpo è totalmente investito dalla luce ma attorniato dalle tenebre, dal ghigno dei prelati, dal gesto retorico e ambiguo del vescovo e dal lutto oscuro del popolo. Bisogna leggere alla lettera la didascalia: *Murió la verdad*.

E questo è anche l'esito tragico dei moti di Alcàra: la promessa e la speranza di libertà e giustizia ingannate, la verità sacrificata, come la vergine violentata dall'«insano frate liconario», vittima egli stesso di una violenza familiare, sociale, religiosa, sessuale – quest'ultima confusamente e ambiguamente suggerita nel testo –, che lo confinerà nel «romitorio di cattivitate»<sup>33</sup>. La biografia di frate Nunzio lascia infatti supporre che, ad aver per primo subito una irreparabile violenza sia stato proprio lui, se si vuole dare un senso alla spietata *ekphrasis*, nel terzo capitolo, di quell'altro disastro nemmeno nominato, *Le conseguenze* (*Las resultas*, n. 72) [fig. 3], che potrebbe essere stato confuso o inglobato con quello de *L'avvoltoio carnivoro* [fig. 4]<sup>34</sup>, per quanto anche quest'ultimo lievemente dissimulato dal termine dialettale che lo precede, «vulturùne», fatto seguire per di più alla didascalia di un altro disastro, *Che si può far di più?* (*¿Qué hay que hacer mas?* n. 33) [fig. 5] che, insieme a *Le conseguenze* rappresenta sicuramente quanto di più atroce la strage possa produrre: la mutilazione cruenta dei corpi dei vinti.

---

<sup>33</sup> *Sorriso*, p. 105.

<sup>34</sup> Si potrebbe ipotizzare che Consolo abbia scambiato le due incisioni, dando il titolo di *L'avvoltoio carnivoro* a *Le conseguenze*.

Si leggano ora le due *ekphrasis*, a partire da quella de *L'avvoltoio carnivoro* nel settimo capitolo, riferita da Mandralisca alla strage di Alcàra:

*Che si può fare di più?*

Di più può far il *vulturùne*.

Le ali aperte per tre metri e passa, stese le zampe con gli artigli curvi, grasso, enorme piomba a perpendicolo dall'alto come calasse dritto dall'empireo. *L'avvoltoio carnivoro*, si posa sopra i morti putrefatti: *affonda il rostro, scava, un colpo vigoroso della testa, e strappa, da ventre o da torace, un tocco*. S'erge, e vola via con frullio selvaggio<sup>35</sup>.

Si legga ora il passo parallelo del «grifone» (nome equivalente non a caso al dialettale *vulturùne*), che ricorre nel terzo capitolo, nel quale la vittima dell'uccello carnivoro è invece Frate Nunzio:

– Eh, ah? – ai grifoni giganti, più alti, dai pastori intesi *vulturùni*.  
[...]

Un grifone cala ad ali ferme, spiegata, qualcosa nel becco, zucca, borrhaccia, orcio d'acqua fresca? enorme sopra la sua testa, cosce spelate femminine, croste sotto l'ali, zecche, occhio tondo vermoso. Spalanca il becco e l'orcio in cocci sulle pietre, scroscio d'acqua spersa, *punta artigli, becco, sbattendo l'ali*, sghignazzando. L'eremita, per scudo sopra il capo le bisacce, rotola cieco in terra e *il grifone zampe sopra il petto a premere pesante, colpi di rostro, beccate tra le gambe*. Schiuma l'eremita, voce raggelata nella gola, sudore e tremito tremendo nelle ossa. E poi urla dentro il silenzio dell'imbrunire sulla valle, e perde i sentimenti<sup>36</sup>.

La contaminazione dei due disastri è quanto mai eloquente, permettendo di recuperare l'immagine di una donna divorata da

---

<sup>35</sup> *Sorriso*, pp. 98-99, corsivi nostri (eccetto le didascalie).

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 54-55, corsivi nostri.

un grifone (*Le conseguenze*), secondo la lettura che di questo pipistrello-vampiro goyesco ha fatto Consolo<sup>37</sup>.

Un così atroce fantasma o delirio, che può certamente spiegarsi col «mal caduco»<sup>38</sup> di cui soffre il poveretto ma anche con «una vecchia storia che riguarda donne»<sup>39</sup>, potrebbe trovare una interpretazione, se si privilegia la logica reversibile del testo, del suo mosaico linguistico e della sua costruzione palinsestica<sup>40</sup>, nell'analogo destino che aveva segnato la vita di San Nicola Lo Zito<sup>41</sup>, l'eremita patrono di Alcàra Li Fusi, del quale frate Nunzio rimugina, proprio all'inizio del capitolo terzo e in una sorta di concitato monologo interiore, l'avventura:

San Nicola, Nicola Lo Zito, miracoloso, buono pei villani mangia storie, *vergine*, e di che?, e ce l'avevi?, per paura di sticchio, romito e santo, [...], canna con la croce, stecchito ginocchioni come pupo di paglia d'avvampare nella grotta, [...], fuggiasco dalla casa del padre in vigilia di nozze e romito per trent'anni alla grotta del Calanna, come *cattiva verginella* verde abbandonata carica di onze e meraviglie, e che?, e sì, nato d'Adrano, paese di *mascoli bianchi*, *greci di culo fiacco* trapiantati<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> Il pipistrello, d'altronde, è presente con denominazione dialettale, «tardarite», nel terzo capitolo, a conferma della contaminazione operata dallo *Scripteur* fra i disastri goyeschi e la loro disseminazione nel romanzo: «Trasalire nel portico pel volo di *tardarite* tra colonne [...]». *Sorriso*, p. 58, c. n.

<sup>38</sup> Ivi, p. 60. Cfr. la nota 16, p. 62 all'edizione commentata del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, a cura di Giovanni Tesio, Einaudi scuola, Torino 1995.

<sup>39</sup> Ivi, p. 61.

<sup>40</sup> Per la fondamentale ricostruzione intertestuale delle fonti relative all'agiografia di San Nicola Polito cfr. Nicolò Messina, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di V. Consolo. Un approccio a III *Morti Sacrate*, cit.

<sup>41</sup> L'epiteto «Lo Zito» rinvia sia al fidanzamento (zito) sia alla verginità (zittello) del santo.

<sup>42</sup> *Sorriso*, p. 53, corsivi nostri.

«Bella, la verità». *La verità dell'amore*

Un'altra poliedrica figura della verità si incontra nel romanzo *Retablo*. Essa appare sotto forma di statua: una allegoria intitolata *Veritas*, scolpita da Giacomo Serpotta. Questa figura della verità partecipa della finzione plastica, ma anche della finzione teatrale, poiché la donna che ha posato da modella per la statua – la Rosalia amata da Isidoro – è divenuta nel frattempo una cantante, che debutterà col nome di Ortensia «in una capitale, prima donna seria nella *Vergine del Sole* del Cimarosa»<sup>43</sup>. E, ancora, essa si configura come lettera-epistola, attraverso la quale parla Rosalia-Ortensia, che scandisce il suo discorso di addio rivolto a Isidoro con la locuzione «Bella, la verità».

Consolo si preoccupa, com'è noto, di dare una cornice storica alle sue finzioni. La storia propriamente detta si limita però in *Retablo* all'adibizione di alcuni personaggi presi, con qualche anacronismo, dalla storia: Fabrizio Clerici<sup>44</sup> il pittore amico di Consolo, Teresa

---

<sup>43</sup> *Retablo*, p. 151. Può esser letta inoltre come uno di quei «retabli», che si susseguono e talvolta si giustappongono nella narrazione, identificati da N. MESSINA in *Breve viaggio testuale a ritroso: i retablos di Vincenzo Consolo*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 4, 217-249. Servici de Publicaciones UCM. Madrid 1997. D'altronde Consolo affermava: «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», in «Visualità e sonorità» di Retablo 3 domande a Vincenzo Consolo, in V. CONSOLO, *Retablo*, versione teatrale di Ugo Ronfani, la Cantinella, Catania 2001, pp. 9-10.

<sup>44</sup> Milano 15 maggio 1913 – Roma 7 giugno 1993. Autore dei magnifici *Disegni per l'Orlando Furioso* oltreché de *Le Confessioni palermitane* (1954), opere penetrate nell'intertesto del nostro romanzo anche sotto forma di illustrazioni nella prima edizione del 1987 uscita nella collana «La memoria» dell'editore Sel-

Blasco<sup>45</sup> la nonna materna di Alessandro Manzoni, Giacomo Serpotta lo scultore siciliano di gessi<sup>46</sup>, Giovanni Meli il poeta siciliano sensibile al fascino femminile<sup>47</sup>.

*Retablo* è concepito come un trittico coi due portelli laterali intitolati rispettivamente *Oratorio* e *Veritas* e il portello centrale intitolato *Peregrinazione*. Esso narra il viaggio e le peripezie dell'artista milanese Fabrizio Clerici e della sua guida Isidoro, un monaco del convento della Gancia, nella Sicilia degli anni '60-'61 del XVIII secolo<sup>48</sup>. Questi due protagonisti intraprendono il loro avventuroso *tour* dell'isola, spinti fundamentalmente dalla loro pena d'amore, Fabrizio avendo lasciato Milano per allontanarsi dalla sua amata, Teresa Blasco. Isidoro costretto ad abbandonare Rosalia avendo rubato per amor suo il denaro ricavato dalla vendita delle Bolle dei Luoghi Santi<sup>49</sup>.

---

lerio, con cinque disegni di Fabrizio Clerici. Un dettaglio de *La grande confessione palermitana* è riprodotto sulla copertina di questa prima edizione di *Retablo*.

<sup>45</sup> 15 marzo 1738 – 28 novembre 1794. Sulla biografia di Teresa Blasco cfr. G. ALBERTOCCHI, *Dietro il Retablo: «Addio Teresa Blasco, addio Marchesina Beccaria»*, in «Quaderns d'Italià», 10, 2005, 95-111.

<sup>46</sup> Palermo 10 marzo 1656 – Palermo 27 febbraio 1732.

<sup>47</sup> Palermo, 6 marzo 1740 – Palermo, 20 dicembre 1815. Autore, tra l'altro di *Dafni, Idiliu II*, in *Poesie siciliane*, tomo I, Solli, Palermo 1787, p. 42 (cfr. la nota 17 al romanzo *Retablo* in CONSOLO, *L'opera completa*, cit., p. 1364), dal quale sono tratti sei versi incastonati nel capitoletto *In Egesta degli Elimi*, dove per la prima volta viene citato Giovanni Meli dal cui nome Consolo fa derivare la dolcezza e la levità dei suoi versi: «Risposemi il pastore, quando che fu scemato il gran lamento, con questi versi dolci, e lievi, intanto che faceva assumere al malato la tisana: *Guidava lu pateticu sò carru//Ntra li gravi silenziu la Notti//L'umbri abbrazzati a la gran matri antica//S'agnunavanu friddi e taciturni//Sutta li grutti e l'àrvuli, scanzannu//Di la nascenti luna la chiara...* D'un poeta di qua mi disse dopo, da tutti conosciuto e frequentato, di nome Meli. Ma Mele dico di doversi dire, come mele o melle, o meliaca, che ammolta e ammalia ogni malo male». *Retablo*, pp. 67-68.

<sup>48</sup> Una presentazione di *Retablo*, ricca di importanti riflessioni sulla scrittura, sul ritmo segnatamente, si legge nella conferenza tenuta da Consolo all'*Accademia di belle arti* di Perugia il 23 Maggio 2003 (inedita).

<sup>49</sup> *Retablo*, p. 11.

Il terzo e ultimo capitolo di questo mirabile trittico si intitola non a caso *Veritas*, la cui allegoria era stata introdotta alla fine del primo capitolo, *Oratorio*, attraverso una magistrale *ekphrasis*. Isidoro rientrato a Palermo e non ritrovando Rosalia, si reca all'Oratorio di San Lorenzo per incontrarvi Fabrizio Clerici e dove, tra le altre meraviglie, gli capita di vedere una statua:

Mi ritrassi rispettoso e andai in giro in giro a rimirare ancora le plastiche divine.

Davanti a una di quelle dame astanti, una fanciulla bellissima, una dia, m'arrestai. VERITAS portava scritto sotto il piedistallo. Era scalza e ignuda avea le gambe, su fino alle cosce piene, dove una tunichetta trasparente saliva e s'aggruppava maliziosa al centro del suo ventre, e su velava un seno e l'altro denudava, al pari delle spalle, delle braccia... Il viso era vago, beato, sorridente... Mi sentii strozzare il gargarozzo, confondere la testa, mancare i sentimenti. Aprii disperato le ganasce e lanciai un urlo bestiale.

«Rosaliaaaa!...» urlai, e caddi a terra tramortito.

Accorsero i due gentilomini. Mi scossero, chiamarono. Rinvenni e balzai all'impiedi come un ossesso, un luponario.

«Dov'è, dov'è, dov'è quella bagascia traditora, quell'infame?» e indicavo la *Verità* al cavalier Serpotta.

«E che ne saccio?» rispose quell'artista. «Venne un giorno da me per una posa, portata da un nobile signore...»<sup>50</sup>. [Fig. 6]

---

<sup>50</sup> *Retablo*, pp. 18-19. Consolo ha proceduto ad un'*ekphrasis* assolutamente fedele della statua scolpita dal Serpotta, come del resto dell'intera decorazione dell'oratorio di San Lorenzo (*Retablo*, cit., pp. 17-18), cfr. P. PALAZZOTTO, *Sulla conservazione e il restauro dell'oratorio di San Lorenzo e degli stucchi di Giacomo Serpotta a Palermo: un inedito carteggio dei primi decenni del Novecento con il contributo di Ettore Modigliani*, in *Opere d'arte nelle chiese francescane*, a cura di Maria Concetta Di Natale, "plumelia" edizioni, 2013, pp. 173-184. Ringrazio Franco Ciminato per avermi segnalato questo articolo e procurato l'immagine della statua della *Veritas* (F. MELI, *La vita e le opere: Giacomo Serpotta*, vol. II, Società siciliana per la Storia Patria col concorso della Reale Accademia d'Italia, Palermo 1934).

Questa allegoria torna di nuovo in scena nell'ultimo paragrafo del secondo capitolo del romanzo. Rientrato a Palermo alla fine del viaggio nell'isola, Fabrizio Clerici incontra lo scultore Giacomo Serpotta, che lo conduce nella ricca casa di un marchese libertino, il nuovo amante di Rosalia, dove gli darà «convegno, [...], per il domani, all'oratorio della Compagnia di san Lorenzo, in via Immacolatella, per ammirare le sculture in stucco, un sublime teatro in movimento, bianco e oro, [...]<sup>51</sup>. Qui verrà raggiunto da Isidoro, che davanti ad una statua in tutto somigliante alla sua amata Rosalia sprofonda, come già prima egli stesso aveva raccontato, in una crisi di follia:

L'uomo a un tratto, attendendo di parlarmi, avanti a un'allegoria del Serpotta, ch'era il ritratto poi della cantante Ortensia, la mantenuta del marchese, e vale a dire della famosa Rosalia (lo capii in quel frangente), per cui Isidoro era stato preso da passione, da gelosia furente, e avea rubato, il poveretto, abbandonato il saio e il convento, era partito con me per il viaggio, davanti a la *Verità*, divenne matto: crollato in terra, si contorse, schiumò, lacerossi gli abiti, la faccia, quindi nel vico si diede a piangere, a urlare come un forsennato<sup>52</sup>.

Ora, in questo capitoletto intitolato *In Palermo* vengono menzionate tre donne: Rosalia trasfigurata in statua, Luzia fidanzata di Lorenzo<sup>53</sup>, rimasta al Nord, a Stazzona e, infine, Teresa Blasco, anch'ella lontana a Milano e appena convolata a nozze con Cesare Beccaria<sup>54</sup>. Queste figure femminili sono tutte accomunate dal tratto dell'assenza e della lontananza. Anche Rosalia, che pur si trova a Palermo, è qui presente sotto forma di simulacro, di una statua che produce però effetti reali, come la grave crisi di follia di Isidoro.

---

<sup>51</sup> *Retablo*, p. 143.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>53</sup> Ivi, p. 144.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 145-146.

Ed è proprio Rosalia la figura sulla quale convergono i diversi e contraddittori volti del fantasma femminile che si delinea in *Retablo*: la dama cortese (Teresa), la fidanzata dall'evidente e ironica eco manzoniana (Luzia), l'irresistibile oggetto del desiderio (Rosalia) che, posseduto per una sola notte da Isidoro<sup>55</sup>, si sottrarrà fatalmente al povero innamorato. La statua ne è il magnifico e irraggiungibile simulacro. Proprio per questo ne incarna la verità, in quanto ambigualmente velata e/o svelata. La «VERITAS» dapprima definita «dia» nasconde, sotto l'allegoria, «quella bagascia traditora»<sup>56</sup>.

Ma la verità è fondamentalmente, nell'ultimo capitolo del romanzo, una locuzione verbale, una sorta di ironica sentenza – «Bella, la verità» – che si ripete per ben sei volte, un'anafora dunque, pronunciata da Rosalia in quanto soggetto dell'enunciazione e non soltanto, eventualmente, soggetto dell'enunciato (della locuzione anaforica)<sup>57</sup>. Allora è la stessa verità, in quanto enunciazione profonda del testo, a parlare, per bocca di Rosalia-Ortensia, nella lettera d'addio indirizzata a Isidoro. Una verità ambigua, paradossale e sfuggente per di più, una verità che non ha altro fondamento che la parola, anzi un nome, il nome di Rosalia<sup>58</sup>.

La «*Veritas*», non è che una «allegoria» che copre la «verità», un'allegoria ambigualmente rappresentata dalla mimesi poetica e al contempo pittorica (la «pittura/bella» di Jacopo da Lentini, il primo esergo di *Retablo*, riporta infatti gli splendidi versi del notaro siciliano: «Avendo gran disio // dipinsi una pittura // bella,

<sup>55</sup> «Breve, la sera appresso conobbi il paradiso». Ivi, p. 13.

<sup>56</sup> Ivi, p. 19.

<sup>57</sup> È estremamente interessante che l'ultimo capitolo di *Retablo*, pubblicato dapprima nella rubrica *I racconti dell'estate* di «La Repubblica» del 28-29 luglio 1985, portasse il titolo «Bella, la verità». Cfr. CONSOLO, *L'opera completa*, cit., p. 1358.

<sup>58</sup> Se è vero che la verità costituisce la «Dimensione fondamentale dell'esperienza psicanalitica in quanto non ha, nel senso che J. Lacan le attribuisce, altro fondamento che la parola», in *Dizionario di Psicanalisi*, a cura di R. Chemama e B. Vandermersch, Gremese, Roma 2004, s. v.

voi simigliante...»<sup>59</sup>), dalla mimesi plastica (la statua del Serpotta), dalla mimesi teatrale (l'Ortensia della *Vergine del Sole* di Cimarosa) e, altrettanto ambigualmente, un'allegoria presa nelle reti del linguaggio (Rosalia in quanto parola della verità)<sup>60</sup>. A scandire infatti l'anafora «Bella, la verità» nella sua allocuzione a Isidoro è Rosalia, che sembra così richiamare a eco il celebre inno inaugurale del romanzo rivolto a lei dal fraticello<sup>61</sup>.

Nella parte iniziale di questa allocuzione (solo più avanti il lettore apprenderà che si tratta di una lettera), l'anafora rivela l'«apparenza» con la quale la verità può essere confusa: «Ah, bagascia!, dici, lo so. E sua madre pure! Bagascia, sì, all'apparenza, ma per il bene nostro, tuo e mio. Bella, la verità»<sup>62</sup>.

La seconda anafora indica il luogo della bellezza (della verità) come luogo nascosto. Dunque, di nuovo, essa rivela l'inganno delle apparenze: «Ma la notte che scappasti dal convento, dopo che ti tagliasti quei peli in faccia di porco ragusano, che ti sgrasciasti nella pila e t'appressasti a me che già dormivo, ah, Isidoro, Dio

---

<sup>59</sup> G. DA LENTINI, *Meravigliosa-mente*, vv. 19-21, in *I poeti della scuola siciliana*, voll. III, edizione critica con commento e a cura di Roberto Antonelli, Mondadori, Milano 2008, vol. I, p. 47. Ma questa epigrafe ne sostituisce una precedente in versi siciliani tratta da A. VENEZIANO, *La Celia*, Libro Primo, VII: «di propria manu st'opra pinsi Amuri / per farisi adurari iddu per diu. / Macinau la biddizza li culuri, / la grazia per pinzeddu ci sirviu», come documenta Gianni Turchetta nelle note a *Retablo* in CONSOLO, *L'opera completa*, cit., p. 1360.

<sup>60</sup> «La verità? Una donna velata che dice: “Sono quella che voi credete che io sia». Una categoria relativa, secondo Pirandello. Nel teatro, che è forma, convenzione che assume la vita. E così dunque anche nella vita? Certo. Nella vita come contesto esistenziale. E da qui il conflitto, il dramma, la lotta, la violenza di ciascuno per imporre agli altri la propria verità». CONSOLO, *Esercizi di cronaca*, cit., p. 79.

<sup>61</sup> Per l'analisi di questo «Inno» mi permetto di rinviare a R. GALVAGNO, *Hymne à «Rosalia» dans Le Retable de Vincenzo Consolo* in corso di stampa, testo pronunciato al Colloque International *Rythmes des proses. Recherches sur les langues et les littératures romanes du XXe siècle*, 3-4 Avril 2014, Université Paris VIII, a cura di Marina Fratnik e Zoraida Carandell.

<sup>62</sup> *Retablo*, cit, p. 149, c. n.

benedica, io subito m'accorsi che la bellezza tua stava *nascosta*. Bella, la verità»<sup>63</sup>.

La terza fa risaltare la paradossale ambiguità della scelta di Rosalia, che si fa monaca «per amore dell'amore» e per conservare il ricordo di un godimento paradisiaco: «E io monaca sono Isidoro mio, monaca per l'amore del ricordo più bello e incorrotto, monaca per amore dell'amore, in clausura d'anima per te, per te, fino alla morte. Ché mai prima di quella notte io provai il paradiso, né mai per l'innante proverò. Per grazia tua, Isidoro, Dio benedica. Bella, la verità»<sup>64</sup>. Per non disperdere il ricordo di questo paradiso Rosalia decide di non lavarsi più, fino a indispettire il signor marchese presso la cui dimora ella vive come una monaca in un monastero<sup>65</sup>, per quanto «tenuta al pari d'un bigiù», e dove scrive, prima di lasciare Palermo, la lettera per Isidoro.

In realtà a scrivere la lettera è il castrato e maestro di canto don Gennaro Affronti, artista dalla natura doppia, che funge da «padre» e da «madre»<sup>66</sup> per Rosalia-Ortensia. Don Gennariello rinvia così, pur in modo lievemente parodico, all'analogia figura doppia di Tiresia al quale capitò di attraversare la differenza sessuale e le sue asimmetrie<sup>67</sup>. Il nostro maestro di canto, «artista un tempo molto rinomato», non solo «fu mutilato della sostanza sua mascolina», ma dovette anche rinunciare all'amore, un amore come quello di Rosalia e Isidoro. All'artista castrato (don Gennariello), e all'artista *tout-court* (Serpotta, Meli, lo stesso Clerici, ma anche Isidoro), non è più consentito, come al leggendario *artifex* Pigmalione, il godimento dell'idolo, se non furtivamente. Dice infatti Don Gennariello rivolgendosi alla sua Ortensia: «siamo castrati tutti quanti vogliamo rappresentare questo mondo: il musico, il poeta, il cantore, il pittore... Stiamo ai margini, ai bordi della strada, guardiamo,

<sup>63</sup> Ivi, p. 150, c. n.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Ivi, p. 151.

<sup>66</sup> Ivi, p. 152.

<sup>67</sup> Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 316-338 e *supra*, pp. 39-40.

esprimiamo, e talvolta, con invidia, con nostalgia struggente, allunghiamo la mano per toccare la vita che ci scorre davanti»<sup>68</sup>.

Questi artisti si accontentano solo di fugaci e lubriche *avances* come quelle dell'abate Meli: «Ha ragione, ha ragione don Gennaro! Così fanno, allungano le mani, questi artisti. Così il vecchio abate Meli, che alla Flora, sbucando avanti a me all'improvviso da un cespuglio, tocca, sospira e va, declamando poesie». O «Così il cavalier Serpotta, lo scoltore plastico, quando il marchese mi portò da lui per farmi fare le pose della *Veritas*: al posto dello stucco, plasmava me, con insistente mano». Oppure si accontentano di sublimi e dolorose rinunce come quelle di Clerici<sup>69</sup> o degli stessi Isidoro-Rosalia, di questa fantastica e impossibile coppia.

E se nei suoi primi tre occorrimenti, come abbiamo visto, la locuzione «Bella, la verità» identificava la verità come una figura velata (la tradizionale *aletheia*), negli ultimi tre ne svela, con un salto metaforico veramente geniale, l'oggetto nascosto (mancante). Consolo riesce in una impresa ardua se non addirittura impossibile, egli è tra i pochi, forse l'unico, nella letteratura italiana del secondo Novecento, a dar voce all'oggetto del desiderio, qui di Isidoro e di Rosalia, l'oggetto di una passione assoluta per entrambi e tuttavia perduto.

Da questa prospettiva va letta anche la *Confessione* dell'altra Rosalia, Rosalia Granata<sup>70</sup>, affidata a una lettera indirizzata al suo «Padre reverendissimo», nella quale, se da un lato denuncia l'implacabile seduzione inflittale dal suo confessore («assillo e balsamo», «tenebra e luce», «tumulto e quiete», «abisso ed estasi»), dall'altro svela la condizione estrema in cui l'ha precipitata questa violenta esperienza erotica, che è poi l'esperienza della nuda verità: «Nel letto d'agonia e di sudore, ove, caduto ogni velame, oscurità menzogna, reticenza, *nuda*, alla luce più chiara e cruda, *tutta la verità*

---

<sup>68</sup> *Retablo*, cit., p. 152.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 145-146.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 72-82.

si erge e manifesta»<sup>71</sup>. Ma si legga l'intera *Confessione*, identificata dalla critica con un quarto portello, lo zoccolo duro su cui poggerebbe l'intero retablo, il luogo, secondo la nostra lettura, dove giace la verità o anche, per usare uno splendido termine, caro allo scrittore, l'«ipogeo» della verità. La *Confessione*, che Consolo ha voluto stampata in corsivo, svela infatti la verità di Rosalia Granata scritta sul *recto* dei fogli sul cui *verso* Fabrizio Clerici, derubato della carta, potrà continuare a scrivere il suo diario di viaggio, cioè la sua verità. La lettera-confessione di Rosalia Granata, quest'altra vergine profanata dalla violenza della seduzione, enuncia la nuda e cruda verità, quella stessa che Clerici copre coi lumi della ragione: «L'amaste tanto?» [...] «*Mai!*» risposi. Ed è la *verità*, donna Teresa. E «*Mai!*» risponderai pure a voi, nel caso mi chiedeste»<sup>72</sup> e che è invece per Isidoro «il motore primo»<sup>73</sup>, la *cause* del desiderio e quindi della scrittura, del narrare.

La quarta anafora, contrariamente alle altre, ha una funzione prolettica, introduce infatti una sorta di riassunto delle peripezie di Isidoro e sottolinea per ben due volte la follia d'amore nella quale è precipitato l'ex fraticello: «Bella, la verità. Isidoro, io ti vidi folle per Palermo, al tuo ritorno dal viaggio, [...]». Ossesso ti facesti, cane randagio e questuante di pietà. Perché la Rosalia tua era *scomparsa*»<sup>74</sup>.

E nel brano che contiene la quinta anafora, l'amata continua: «Ora sei libero, Isidoro, libero, solo e disperato, per l'*assenza* di me, pel tradimento e l'affronto mortale che credi ch'io ti feci. M'ammazzeresti, son certa, nel caso mi trovassi. Male faresti, Isidoro, male, ammazzeresti la Rosalia tua che t'ama e t'è fedele, che t'ha lasciato solo per amore. Bella, la verità»<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> Ivi, p. 72, corsivi nostri.

<sup>72</sup> Ivi, p. 81, corsivi nostri.

<sup>73</sup> Ivi, p. 80.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 153-154, c. n.

<sup>75</sup> Ivi, p. 154, corsivi nostri.

Rosalia ricorrerà alla tradizionalissima metafora della bella ma effimera vita del fiore per giustificare la sua fuga<sup>76</sup> e, nel brano che precede la sesta e ultima ripetizione della locuzione, ad un argomento che suona piuttosto come una incomprensibile razionalizzazione in bocca a un personaggio che era riuscito fin qui nell'impresa di calarsi nella verità: «Ah, io *mai*, io *mai*! Far finire nell'odio e nel dolore il nostro amore. Fu per questo che scappai, ch' accettai questa parte dell'amante, questa figura della mantenuta. Bella, la verità»<sup>77</sup>. Contrariamente a quanto Rosalia ha detto fin qui dell'apparenza della verità e della mancanza che essa occulta, sembra ora voler giustificare la sua decisione di sottrarsi a Isidoro, per sfuggire all'odio e al dolore, costringendo così lo slancio del desiderio nella trappola ambivalente dell'amore, lontano da quel Paradiso nel quale esso aveva potuto, per una volta, appagarsi.

Le figure della verità che abbiamo cercato di delineare fin qui sembrano discendere da un'unica matrice: un ideale perduto di verginità, di innocenza. La figura più originaria della verità consoliana è infatti, non a caso, quella di una vergine minacciata dalla violenza del crimine, dalla morte, dalla separazione. Tuttavia questa vergine stuprata e perfino annientata può lasciare delle tracce, può farsi sentire, anche al di là della sua stessa morte, attraverso una lingua fatta di silenzi o di grida, di parole sospese o dette a metà, di frasi poeticamente ordinate e, ancora, di mirabili *ekphraseis* che rappresentano la bellezza sublime o l'infimo orrore del suo corpo violato, e perfino la sua doppia e ambigua natura ermafrodita, come suggeriscono il personaggio di Tiresia, del vergine frate Nunzio e anche del verginello San Nicola Lo Zito, o ancora l'ironica frase,

---

<sup>76</sup> «Cos'è l'amore in dentro la miseria? Un fiore delicato, una pomelia bianca e avorio dentro in un pantano, neve immacolata nel fervore del luglio. Dura un sospiro, un attimo, si corrompe e muore. E il nostro così breve, intenso e risplendente?». Ivi, pp. 154-155.

<sup>77</sup> Ivi, p. 155, corsivi nostri. Si noti che Rosalia-Ortensia ripete la medesima denegazione esclamativa «Ah, io *mai*, io *mai*!» già pronunciata dal Clerici (ivi, p. 81), a conferma dell'ambiguità cui è soggetta la verità.

ROSALBA GALVAGNO – «BELLA, LA VERITÀ»

«Bella, la verità», pronunciata dall'inafferrabile Rosalia/Ortensia  
ma scritta dall'artista castrato don Gennariello.

L'ITALIANO POPOLARE NELLE *SCRITTE* DEL CAP. IX  
DEL *SORRISO DELL'IGNOTO MARINAIO*  
DI VINCENZO CONSOLO\*

Salvatore C. Trovato  
*Università di Catania*

0. *Premessa*

Le *Scritte*, che costituiscono l'intero omonimo capitolo IX del *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo, non sono state finora oggetto di studio approfondito<sup>1</sup>, ad esclusione della dodicesima<sup>2</sup>. Le prime undici, sono compilate in una particolare forma di italiano, che non esito a definire fin da ora "italiano regional-popolare", mentre l'ultima, la dodicesima, è scritta per metà in siciliano e per l'altra metà nel dialetto galloitalico di San Fratello.

Scopo di questo breve nota è quello di mettere in evidenza i caratteri regionalmente marcati verso il basso delle *Scritte* medesime, non senza fare un cenno alle motivazioni – di linguistica esterna e di scelta stilistica – del doppio codice linguistico della dodicesima.

Tuttavia, non è sufficiente isolare e studiare quei caratteri e soprattutto comprenderne le motivazioni, senza inserirli all'interno

---

\* Nell'incertezza che questo mio lavoro avesse potuto vedere la luce negli *Atti* in cui ora viene stampato, mi corre l'obbligo di informare il lettore che esso, con titolo leggermente diverso, è stato già pubblicato negli *Studi linguistici in onore di Lorenzo Massobrio* a cura di F. Cugno, L. Mantovani, M. Rivoira e M.S. Specchia, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, Torino 2014, pp. 1011-1021.

<sup>1</sup> Per la verità ho toccato l'argomento in Trovato 1989 e 1995 (→ ora Trovato 2011, pp. 101-102).

<sup>2</sup> Per cui v. il già citato Trovato 2011, pp. 108 sgg.

della situazione generale del romanzo, in rapporto, questa, con la poetica consoliana sulla lingua, e senza mai perdere di vista il rapporto tra finzione letteraria (della quale è responsabile lo scrittore) e la realtà (il livello popolare della lingua della comunicazione), che lo scrittore si propone di rappresentare.

### 1. *La situazione delle Scritte*

Il barone Mandralisca – uno dei personaggi principali del romanzo –, durante uno dei suoi viaggi di studi malacologici per la Sicilia, in Sant'Agata di Militello ha modo di visitare il carcere sottostante al palazzo del principe Granza Maniforti, di cui è ospite. Nella visita è accompagnato dallo stesso principe e da Matafù, servitore del principe. Un luogo di orrore, quel carcere, dalla strana forma a chiocciola, sulle cui pareti il barone scopre «documenti di carbone» (*Sorriso*<sup>3</sup>, p. 114) scritti di recente («parole [...] di scrittura fresca»: *S.*, p. 119). Fa finta di non vederli, per non attirarvi l'attenzione del principe, e potervi tornare il giorno appresso «armato di carta, penna e calamario, accompagnato – scrive all'Interdonato, nella lettera che costituisce il cap. VIII del *Sorriso* – col mio criato [Sasà] che reggeva il lume e dietro complicità di Matafù» (*S.*, *ibidem*).

Delle *Scritte*, l'ultima è la più esterna – quella bilingue cui abbiamo già fatto cenno – ed è dovuta a un pastore sanfratellano, che avevamo incontrato in alcune pagine del cap. IV del romanzo, reo di aver mangiato sulle montagne un agnello, di pertinenza del Maniforte, ma “raba senza patran” (roba senza padrone), per il pastore. Reato per il quale il tribunale di Mistretta aveva inflitto al povero pastore «condanna ai ferri per tre anni, a pane e acqua»<sup>4</sup> (*S.*, *ibidem*).

<sup>3</sup> Da qui in poi solo *S.* (utilizzo qui la prima edizione einaudiana del 1976).

<sup>4</sup> È lo stesso principe a comunicarlo al Maniforti: «A Mistretta, a Mistretta, dietro sentenza giusta di condanna ai ferri per tre anni, e pane e acqua» (*S.*, *ibidem*).

Le altre, in particolare le *Scritte* dalla II. alla XI. sono dovute ai rivoltosi di Alcara cha da quel carcere sono passati, prima di subire ben altra condanna per il loro tentato ma mai raggiunto “risorgimento”. La prima, la più profonda nel carcere cocleare, è dovuta a un precedente condannato che aveva vendicato col sangue un’ingiustizia subita in famiglia.

Tutte esprimono la rabbia, incontenibile quanto impotente, delle classi sociali più basse in un momento particolare della storia del Meridione e della Sicilia.

## 2. La “memorialità” consoliana e la lingua delle Scritte

Sappiamo bene che Vincenzo Consolo si dichiara «scrittore della memoria». La funzione stessa della letteratura – ha avuto modo di ribadirlo più volte – è quella del “memorare” (Consolo 1993, p. 28). Memorare «allo scopo di avere consapevolezza del presente e farci immaginare il futuro». E dal memorare – che altro è *Il sorriso dell’ignoto marinaio* se non un romanzo storico e cioè un romanzo della memoria collettiva che rischiava di perdersi per sempre? – dal memorare, dicevamo, «nasce [...] – lasciando ora la parola allo scrittore – la [...] necessità di riesumare un certo patrimonio lessicale, di nominare gli oggetti, di evocare personaggi emblematici di quel mondo scomparso» (Consolo, *ibidem*). Ed è ancora la necessità del “memorare” che crea allo scrittore – almeno idealmente – «quel forte senso di appartenenza alla tradizione letteraria» (Consolo, *ivi*, p. 15). E le *Scritte* – penso in particolar modo alla III. e alla XII. – sono legate al suo forte senso di appartenenza, sociale, letteraria, storica, culturale, alla sua terra.

Ed ecco, appunto l’“appartenenza”: non è un caso, infatti, che la scritta III. rimandi alla novella *Libertà* di Giovanni Verga. L’ultima riga, addirittura, *Notaro saria stato pure lui* segue da presso il testo verghiano, dove uno dei sanguinari rivoltosi, di fronte al figlio del notaio fatto a pezzi esclama: «Bah egli sarebbe stato notaio, anche lui!»

L'ultima scritta, poi, in siciliano la prima parte, Consolo la attinge ai canti popolari, e la seconda parte, in sanfratellano, a uno studioso sanfratellano vissuto tra Otto e Novecento, il sacerdote Luigi Vasi. Anche questo è un “memorare”, meno letterario rispetto alla citazione verghiana, ma pur sempre un attingere alla memoria storica stratificatasi nei canti popolari. Né è un caso, per quel che riguarda la lingua, che in questa scritta Consolo adoperi due codici linguistici lontani dall'italiano o dalle varietà regionali e popolari dell'italiano. Come vedremo a momenti.

### 3. *Le Scritte tra due finzioni: gli autori e la lingua*

Autori delle *Scritte*, nella finzione letteraria, sono i prigionieri che da quella prigione sono passati. A partire dalla prima, che non è collocata cronologicamente, per passare alle dieci che seguono, tutte dei rivoltosi di Alcara, fino alla dodicesima, dovuta al giovane pastore di San Fratello. Gli autori della rivolta che passarono da quel carcere non possiamo non immaginarceli, nella realtà, dialettofoni e lavoratori della campagna (vaccari, pastori, carbonai, braccianti), privi di istruzione e analfabeti. Nella finzione letteraria, invece, sembrano tutti in grado di affidare le loro pene e la loro rabbia alla scrittura. Ne segue che la lingua da loro posseduta, a livello di scrittura, non poteva non essere che un italiano fortemente marcato a livello regionale e sociale.

Un pretesto, dunque, per poter costruire quelle *Scritte*, delle quali non possiamo né dobbiamo mai dimenticare il loro reale autore. Se lo facessimo, parole come *ebrea*<sup>5</sup> invece di un più atteso e popolare *ebbrea*, forme del passato remoto in – *arono*<sup>6</sup> (e dunque italiane) accanto ad altre in – *aro*<sup>7</sup>, più spiccatamente popolari, o

<sup>5</sup> Nella scritta VI., p. 126:[...] LA CLASSE EBREA DEI CIVILI [...].

<sup>6</sup> Nella scritta IV., p. 124: [...] AL BANDO MI MANDARONO A FLORESTA [...].

<sup>7</sup> V. *infra* § 4.2.

anche *mattina*<sup>8</sup> invece di un più atteso *matina*, e tante altre ancora, sia pure (e proprio perché) non popolari, starebbero lì a ricordarcelo.

#### 4 *L'italiano delle Scritte. Livelli di analisi*

##### 4.1 *Livello grafico-fonico*

Notevole è, a questo livello, l'interferenza col dialetto, particolarmente nel vocalismo. Mancano così le forme dittongate in *iè* e *uò* (< Ē ed Ō del lat. in sillaba libera) a favore delle forme non dittongate: *core*, *fera*, *fora*, *galantomo*, *tesorere*; sono presenti forme con vocalismo tonico (ed atono) siciliano, con *i* invece di *e*: *libirtà*, *maliditti*, *misso*, *istissi* accanto a forme parzialmente italianizzate come *avea* per 'aveva'. Spiccatamente popolare è poi *la talia* per 'l'Italia'. Eccone i contesti:

**avea** per 'aveva' che, per il contesto in cui si trova, non è altro che l'approssimativa italianizzazione del sic. *avia*, pur coincidendo con l'analogia forma dell'italiano antico e letterario: PROPRIETARI DI TERRE ALLODIALI/ PEZZI GROSSI DENTRO LA DECURIA/ PARROCHI E CIVILI/ S'APPROPRIARO/ DI TERRE COMUNALI/ IO FORA DI TUTTO/ CHE PURE AVEA DIRITTO/ COME GLI ALTRI GALANTOMINI/ FORA TUTTI I POVERI VILLANI/ [...] (II., p. 122).

**core** per 'cuore': [...] CIVILI PROPRIETARI SEMPRE ISTISSI/ LADRI DI PASSO/ FERE SENZA DIO E SENZA CORE [...] (X., p. 130).

**fera** per 'fiera', per il contesto → *core*.

**fora di tutto** per 'escluso da tutto', con *fora* (cfr. sic. 'id.') per *fuori* (per il contesto → *avea*).

---

<sup>8</sup> Nella scritta VI., p. 126: [...] MA PURE QUELA MATTINA/ SPARAI LATINO [...].

**galantomo** (e pl. *galantomini*) per 'galantuomo; galantuomini': VIVA LA TALIA/ GRIDÒ IL GALANTOMO/ VINDITTA VINDITTA/ GIUSTIZIA/ IL NOSTRO CAPOBANDA/ [...] (VII., p. 127); e nel pl.: IO FORA DI TUTTO/ CHE PURE AVEA DIRITTO/ COME GLI ALTRI GALANTOMINI/ FORA TUTTI I POVERI VILLANI (II., p. 122).

**libirtà** per 'libertà': CERCAI LO BARONE/ PADRONE DI SOLLAZZO/ MA SPARVE IN QUALCHE TANA/ FIGLIO DI BUTTANA/ VINDITTA PARIMENTI/ VIVA LA LIBIRTÀ/ CHI MORE MORE/ [...] (X., p. 130).

**maliditti** per 'maledetti': [...] / FALCI FALCETTI RONCOLE/ SFARDAI/ A MIETERE FRUMENTO SULLA FIENO/ DI PADRONI CANAZZI/ E MALIDITTI/ [...] (IX., p. 129).

**misso comunale** per 'messo comunale': [...] / SPARAI LATINO / CONTRO LA CLASSE EBREA DEI CIVILI/ CHI SAPE CHI INCOCCIAI/ FORSE DON TANO TESORERE/ O FORSE MASTRO CICCIO MISSO COMUNALE/ (VI., p. 126).

**istissi** univerbato (← *istissi*) per 'gli stessi': [...] / CIVILI PROPRIETARI SEMPRE ISTISSI/ LADRI DI PASSO/ FERRE SENZA DIO E SENZA CORE [...] (X., p. 130).

**tesorere** per 'tesoriere': MAI AVEA TOCCATO IN VITA MIA/ NA SCHIOPPETTA/ MA PURE QUELLA MATTINA/ SPARAI LATINO/ CONTRO LA CLASSE EBREA DEI CIVILI/ CHI SAPE CHI INCOCCIAI/ FORSE DON TANO TESORERE/ O FORSE MASTRO CICCIO MISSO COMUNALE (VI., p. 126).

**Talia** per 'Italia' con aferesi dell'*I*:- VIVA LA TALIA GRIDÒ IL GALANTOMO/ VINDITTA VINDITTA/ GIUSTIZIA/ [...] (VII., p. 127); PORCA LA TALIA/ PORCO LO RE/ E PORCO GARIBARDO/ (XI., p. 131)

**vinditta** per ‘vendetta’, con più occorrenze: VIVA LA TALIA/ GRIDÒ IL GALANTOMO/ VINDITTA VINDITTA/ GIUSTIZIA/ IL NOSTRO CAPOBANDA/ [...] (VII., p. 127); CERCAI LO BARONE/ PADRONE DI SOLLAZZO/ MA SPARVE IN QUALCHE TANA/ FIGLIO DI BUTTANA/ VINDITTA PARIMENTI/ VIVA LA LIBIRTÀ/ CHI MORE MORE/ [...] (X., p. 130); PORCA LA TALIA/ PORCO LO RE/ E PORCO GARIBARDO/ GIUDA DI COLONNELLO CHE CI DISARMÒ/ VIVA LO POPOLO/ VINDITTA SOPRA VINDITTA (XI., p. 131)

#### 4.2 *Livello morfologico*

4.2.1 Plurale in *-i* con la velare del tema non palatalizzata: PROPRIETARI DI TERRE ALLODIALI/ PEZZI GROSSI DENTRO LA DECURIA/ PARROCHI E CIVILI/ S'APPROPRIARO/ DI TERRE COMUNALI/ IO FORA DI TUTTO [...] (II., p. 122)

4.2.2 Uso dell'art. det. *lo* davanti a CV sul modello del sic. *lu*, d'obbligo in contesti enfatici e nella letteratura popolare: CERCAI LO BARONE/ PADRONE DI SOLLAZZO/ MA SPARVE IN QUALCHE TANA/ FIGLIO DI BUTTANA [...] (X., p. 130); PORCA LA TALIA/ PORCO LO RE/ E PORCO GARIBARDO (XI., p. 131);

*li* (nel sic. pl. m. e f.) per *le*: [...] / UNO MI AZZICÒ/ LI UGNA IN FACCIA/ I DENTI NELLA MANO/ QUANDO CALÒ/ COME SACCO VACANTE/ ROSA CHIAMANDO/ ROSA (VIII., p. 128).

4.2.3 Forma analitica della loc. avv. *chi sape* ‘chissà’ modellata sul sic. *cusapi* e *cu sapi*: [...] QUELLAMATTINA/ SPARAI LATINO/ CONTRA LA CLASSE EBREA DEI CIVILI/ CHI SAPE CHI INCOCCIAI/ [...] (VI., p. 126).

4.2.4 Forme prefissate con [ap-] a fronte di forme non prefissate in italiano. Tale è il caso di *si ap-presenta*, nel quale la forma prefissata ha lo stesso significato della forma base (Emmi 2011, p. 37):

[...]/ AMARO A CHI PER SORTE SI APPRESENTA/ ANCORA A ME/ E DICE PATRIA UNA E MONARCHIA/ [...] (XI., p. 131).

4.2.5 Suffissati valutativi in *-uzzo* e *-azzo* pur presenti nell'italiano, ma di sicuro non toscani. Nel sic. *-uzzu/-uzza* e *-azzu/-azza* sono nettamente prevalenti rispetto a *-ucciu/-uccia* (presenti nel sic. solo in forme lessicalizzate: Emmi 2011, p. 313) e *-acciu/-accia* (di assai bassa produttività: ivi, p. 326). Esempi sono: [...] / QUALE FIGLIO MAGGIORE E PREPOTENTE/ TUTTO NOSTRO PADRE GLI INTESTÒ/ PER TESTAMENTO/ ORA CHI SA/ MAMMUZZA MIA/ CHE MI TOCCA (I., p. 121); e [...] / FALCI FALCETTI RONCOLE/ SFARDAI/ A MIETERE FRUMENTO SULLA FIENO/ DI PADRONI CANAZZI/ E MALIDITTI [...] (IX., p. 129).

4.2.6 Forme non evolute del pass. rem. in *-aro* (come nell'it. ant. e nel sic. *-aru*: → Rohlfs 1969, p. 309) a fronte di it. *-àrono* (pur presente quest'ultima nelle stesse *Scritte*<sup>9</sup>). Eccone i contesti: PROPRIETARI DI TERRE ALLODIALI/ PEZZI GROSSI DENTRO LA DECURIA/ PARROCHI E CIVILI/ S'APPROPRIARO/ DI TERRE COMUNALI/ [...] (II., p. 122); FU SCANNA SCANNA ORBO/ BOTTI SCHIAMAZZO/ AIUTO STRIDA SAN NICOLA/ A QUESTO I PATIMENTI/ PORTARO NOI BRACCIALI/ [...] (VIII., p. 128).

4.2.7 Condizionale in *-ìa*, forma tipica dell'area messinese (Rohlfs 1969, p. 340)<sup>10</sup>: PUZZA DI MERDA A NOI/ LA SERA DI SCESA NEL PAESE/ STANO TURUZZO/ NIPOTE DEL NOTARO/ STRASCINO FORA/ SERRO COLLE COSCE/ SFORBICIO IL GARGAROZZO/ NOTARO SARIA STATO PURE LUI (III., p. 123).

<sup>9</sup> V. *supra*, § 3.

<sup>10</sup> Non è inutile ricordare che Alcara, come il paese natale di Vincenzo Consolo, Sant'Agata di Militello, sono entrambe in provincia di Messina.

### 4.3 *Livello sintattico*

4.3.1 Reduplicazione del verbo preceduto da *chi* col valore di ‘non importa chi + vb.’ come ad es. in *chi more more* per ‘chiunque muoia; non importa chi muoia’ ecc.: CERCAI LO BARONE/ PADRONE DI SOLLAZZO/ MA SPARVE IN QUALCHE TANA/ FIGLIO DI BUTTANA/ VINDITTA PARIMENTI/ VIVA LA LIBIRTÀ/ CHI MORE MORE/ [...] (X., p. 130).

#### 4.3.2 Semplificazione sintattica

4.3.2.1 VISTO AMMAZZATO/ MIO FRATELLO/ ALLA COGNATA VEDOVA/ SOMMA SCROCCAI CON MINACCE/ IL GIARDINO DI FRUTTA DEVASTAI/ [...] (I., p. 121), in cui la subordinazione è priva della congiunzione temporale (“dopo aver visto...”); allo stesso modo va giudicata la sequenza CARICO DON VINCENZO ESATTORE/ COLTELLATO/ GETTO AI PORCI (V., p. 125) nella quale COLTELLATO ha il valore di “dopo averlo accoltellato...”.

4.3.3.2 DON GNAZIO [...] / SCANNAI CON QUESTE MANI/ CAZZO E COGLIONI IN BOCCA/ QUELLO INFAME (IV., p. 124), in cui manca il verbo della coordinata, sicuramente *posi* o *misi* oltre che la prep. *a* davanti a QUELLO INFAME.

4.3.3.3 IL VERNO CHE CI FU LA CARESTIA/ DEBITI PER SFAMARE SETTE BOCHE/ AL BANDO MI MANDARONO A FLORESTA [...] (IV., 124) in cui manca non solo la cong. temporale *quando*, ma anche il verbo della stessa subordinata (“quando fui costretto a fare debiti...”).

4.3.3.4 PUZZA DI MERDA A NOI (III., p. 123) e: IL NOSTRO CAPOBANDA/ SUBITO CONTRO LA COMARCA DEI CIVILI/ LADRI E SFRUTTATORI [...] (VII., p. 127) sono chiaramente ellittiche del verbo. Nel primo caso siamo in presenza di un oggetto non retto da un

verbo (“[qualcuno dice a noi] puzza di merda”) e il verbo (ad es. “comanda”) manca pure nel secondo caso.

4.3.3.5 assenza della prep. art. *con gli*: MI CAPITÒ IL GIOVINOTTO LANZA SORRIDENTE/ ATTASSÒ SENZA LAMENTO/ OCCHI SBARRATI/ CHE DICONO PERCHÉ (VII., p. 127).

4.3.3.6 assenza del dimostrativo *quello*: AMARO A CHI/ PER SORTE SI APPRESENTA/ ANCORA A ME/ E DICE PATRIA UNA E MONARCHIA/ FACCIO CHE FECCI A/ NOTARO BARTOLO (XI., p. 131).

#### 4.4 *Livello lessicale*

Per quel che riguarda il lessico delle *Scritte* è dato rilevare: a) una vistosa componente dialettale superficialmente italianizzata insieme a b) elementi di basso uso, che ben si coniugano con la prima; c) elementi non controllati emozionalmente; d) elementi dell’italiano burocratico, un modello quest’ultimo «con cui i semicolti [spesso] si confrontano» (Amenta 2013, p. 180).

##### 4.4.1 Lessico di base dialettale o italianizzazione del dialetto

Si tratta di parole, semplici e complesse (polirematiche e voci di paragone), inesistenti nell’italiano, ma ben presenti nel dialetto:

**Ah male per noi** per ‘sventurati noi’ (sic. di area messinese *Ah mali pi nui!* ‘id.’): AH MALE PER NOI/ NESSUNO FU PIÙ BUONO/ DI FERMARE LA FURIA/ DEI LUPI SCATENATI/ ADDIO ALCARA/ CHIEDO PERDONO A TUTTI/ ADDIO MONDO (II., p.122).

**attassare** per ‘cadere morto’ da confrontare col sic. *attassari* anche ‘freddare, uccidere’ nell’uso trans. e ‘agghiacciarsi dallo spavento, rabbrivire, rimanere come impietrito, ad es. per una notizia funesta’ nell’uso intr. (VS I, p. 318): MI CAPITÒ IL GIOVINOTTO LANZA

SORRIDENTE/ ATTASSÒ SENZA LAMENTO/ OCCHI SBARRATI/ CHE  
DICONO PERCHÉ (VII., p. 127).

**azzicare** per ‘conficcare’ (cfr. sic. *azzicari*<sup>1</sup> ‘id.’: VS I, pp. 347-348): [...] / UNO MI AZZICÒ/ LI UGNA IN FACCIA/ I DENTI NELLA  
MANO/ QUANDO CALÒ/ COME SACCO VACANTE/ ROSA CHIAMANDO/  
ROSA (VIII., p. 128).

**calare come sacco vacante** ‘accasciarsi al suolo, di persona colpita a morte’: UNO MI AZZICÒ/ LI UGNA IN FACCIA/ I DENTI NELLA  
MANO/ QUANDO CALÒ/ COME SACCO VACANTE/ ROSA CHIAMANDO/  
ROSA (VIII., p. 128).

**(la) comarca dei civili** per ‘la combriccola dei borghesi’, dove sia *comarca* che *civili* nel significato che se ne trae dall’intera collocazione sono chiaramente dialettali (cfr. sic. *cumarca* in VS I, p. 824 e *civili* sempre in VS I, p. 749): SUBITO CONTRO LA COMARCA DEI CIVILI/ LADRI E SFRUTTATORI [...] (VII., p. 127).

**ferla** f. per ‘ferula (una pianta delle Ombrellifere)’, significato che manca all’it. *ferla* (DeM 2000), ma che è del sic. *ferla/fer-ra/fella*: DI FALCICELLA NOVA/ STRALUCENTE (BASTÒ UN COLPO/ SOPRA QUEL COLLO DOLCE COME FERLA/ DI PASQUALINO FIGLIO/ DI ARRENDATARIO/ GROSSA MIGNATTA E TIRO DI PANTANO [...]) (IX., p. 129).

**giardino di frutta** (I., p. 121) per ‘frutteto’, come nel sic. *jardinu di...*: VISTO AMMAZZATO/ MIO FRATELLO/ ALLA COGNATA VEDOVA/ SOMMA SCROCCAI CON MINACCE/ IL GIARDINO DI FRUTTA DEVASTAI/ [...] (I., p. 121).

**incocciare** per ‘colpire’, che è il sic. *ncucciari* ‘colpire, cogliere con un colpo o con un tiro’ (VS III, p. 112 s.v. *ncucciari*<sup>5</sup> 14): [...] QUELLA MATTINA/ SPARAI LATINO/ CONTRO LA CLASSE EBREA DEI

CIVILI/ CHI SAPE CHI INCOCCIAI/ FORSE DON TANO TESORERE/ O FORSE MASTRO CICCIO MISSO COMUNALE (VI., p. 126).

**ladro di passo** per 'ladro di strada': [...] / CIVILI PROPRIETARI SEMPRE ISTISSI/ LADRI DI PASSO/ FERE SENZA DIO E SENZA CORE [...] (X., p. 130).

**latino** in funzione avv. per 'dritto' in *sparai latino* 'tirai dritto', da confrontare col sic. *latinu* (VS II, pp. 452 sgg.): QUELLA MATTINA/ SPARAI LATINO/ CONTRO LA CLASSE EBREA DEI CIVILI (VI., p. 126);

**maro a chi** 'sventurato chi', in cui *maro* non è certo l'it. *amaro* o il sic. *amaru*, ma il sic. *maru* < gr. μαῦρος 'nero; sventurato': [...] AMARO A CHI/ PER SORTE SI APPRESENTA/ ANCORA A ME/ E DICE PATRIA UNA E MONARCHIA [...] (XI., p. 131).

**parere forte** dove *forte* ha il valore di 'duro; spiacevole; doloroso'; l'intera locuz. è da confrontare col sic. *pàriri forti* di analogo significato<sup>11</sup>: SOLO MI PARE FORTE LASCIARE SERAFINA/ CHE POI NON TEMO NO/ MORTE O GALERA (X., p. 130).

**scanna scanna** loc. nom. m. inv. per 'strage efferata; uccisione'; la base *scanna* 'strage', deverbale a suffisso zero da *scannari*, è sicuramente siciliana (cfr. VS IV, p. 537 s.v. *scanna*<sup>1</sup>) e così la forma reduplicata, che ha valore iterativo, piuttosto che intensivo, dal momento che serve a esprimere un'azione che si ripete più volte, generalizzata, come è dell'it. *fuggi fuggi*: FU SCANNA SCANNA ORBO/ BOTTI SCHIAMAZZO/ AIUTO STRIDA SAN NICOLA [...] (VIII., p. 128).

<sup>11</sup> Il VS III, p. 291 s.v. *pariri*<sup>1</sup> 5 registra solo la loc. *mi nni pari forti* col significato di 'non riesco a decidermi, è un passo che non vorrei fare, spec. quando si prospetta l'evenienza di doversi privare di qc. cui si tiene molto'. Anche l'uso consoliario, tuttavia, è di origine siciliana.

**schioppetta** per ‘schioppo’, incrocio tra il sic. *scupetta* e l’it. *schioppo*: MAI AVEA TOCCATO IN VITA MIA/ NA SCHIOPPETTA/MA PURE QUELLA MATTINA/ SPARAI LATINO (VI., p. 126).

**sfardare** per ‘consumare’, dal sic. *sfardari/spa* – ‘id.’: FALCI FALCETTI RONCOLE/ SFARDAI/ A MIETERE FRUMENTO SULLA FIENO/ DI PADRONI CANAZZI/ E MALIDITTI (IX., p. 129).

**spetrato** agg. ‘liberato dalle pietre (di terreno)’ ecc., allo stesso modo del sic. *spitratu* agg. deverbale ← *spitrari*, laddove l’it. *spetrare* vale piuttosto ‘disgregare, frantumare la pietra, la roccia o altro materiale durissimo’ (DeM 2000): CARICO DON VINCENZO ESATTORE/ COLTELLATO/ GETTO AI PORCI/ MI SBRANAVA CON CAMBIO MORA PIZZO/ RUBÒ LA TERRA SPETRATA A SCAVIOLI (V., p. 125)

**verno** per ‘inverno’, dal sic. *vernu* ‘id.’, forma parallela alla più diffusa *mmernu*. Quest’ultima, alla stessa maniera dell’it. *inverno*, si fonda su di una base etimologica con inserzione di – N – anetimologica, che manca, invece, al *verno* consiliano: IL VERNO CHE CI FU LA CARESTIA/ DEBITI PER SFAMARE SETTE BOCCHE/ AL BANDO MI MANDARONO A FLORESTA [...] (IV., p. 124)

#### 4.4.2 Lessico di basso uso

È opportuno rubricare in questa sede alcuni pochi termini di uso popolare generalizzato, presenti non solo nel siciliano, ma nello stesso italiano come varianti di basso uso<sup>12</sup>. Nella convinzione, ovviamente, che la spinta al loro uso giunga anche in questo caso dal dialetto.

**mobiglia** per ‘mobilia’; nel sic. *mubbiglia* e *mubbilia* (VS II, p. 868): IL GIARDINO DI FRUTTA DEVASTAI/ DISCASSAI LA CASINETTA/ PIENA DI RISERVA MOBIGLIA ROBA (I., p. 121).

---

<sup>12</sup> V. per ciascuna parola DeM 2000.

**notaro** per 'notaio'; nel sic. *nutaru* è l'unica forma disponibile, a fronte dell'it. che dispone di *notaro* e *notaio*: NOTARO SARIA STATO PURE LUI (III., p. 123).

**scesa** per 'discesa'; nel dialetto *scisa* 'id.' (← pp. forte *scisu*) è forma parallela di *scinnuta*: PUZZA DI MERDA PURE A NOI/ LA SERA DI SCESA NEL PAESE [...] (III., p. 123).

**stralucente** agg. 'straordinariamente lucente': DI FALCICELLA NOVA/ STRALUCENTE/ BASTÒ UN COLPO/ SOPRA QUEL COLLO DOLCE COME FERLA/ DI PASQUALINO FIGLIO/ DI ARRENDATARIO/ GROSSA MIGNATTA E TIRO DI PANTANO [...] (IX., p. 129).

(IX., p. 129)

#### 4.4.3 Lessico non controllato emozionalmente

**cazzo e coglioni**: [...] DON GNazio PROFESSORE FIGLIO DEL NOTARO/ INGANNÒ MIA FIGLIA/ SCANNAI CON QUESTE MANI/ CAZZO E COGLIONI IN BOCCA/ QUELLO INFAME (IV., p. 124).

**figlio di buttana**: CERCAI LO BARONE/ PADRONE DI SOLLAZZO/ MA SPARVE IN QUALCHE TANA/ FIGLIO DI BUTTANA [...] (X., p. 130).

**merda**: PUZZA DI MERDA A NOI/ LA SERA DI SCESA NEL PAESE [...] (III., p. 123).

**mignatta e tiro di pantano**: DI FALCICELLA NOVA/ STRALUCENTE (BASTÒ UN COLPO/ SOPRA QUEL COLLO DOLCE COME FERLA/ DI PASQUALINO FIGLIO/ DI ARRENDATARIO/ GROSSA MIGNATTA E TIRO DI PANTANO [...]) (IX., p. 129).

4.4.4 Notevoli le voci del lessico burocratico, verosimilmente note ai braccianti e ai vaccari. Tali sono:

**arrendatario** ‘imprenditore cui veniva data in appalto la riscossione di un’imposta’:[...] BASTÒ UN COLPO/ SOPRA QUEL COLLO DOLCE COME FERLA/ DI PASQUALINO FIGLIO/ DI ARRENDATARIO/ GROSSA MIGNATTA E TIRO DI PANTANO [...] (VIII., p. 129).

**cambio** ‘interesse che si percepisce come frutto di un capitale dato in prestito’ (VS I, p. 532): *dari o pigghiari dinari a cambiù o a li cambii* ‘prestare il denaro ad interesse: dar o pigliare a cambio’ (Traina 1868, p. 143): DON VINCENZO ESATTORE [...] / MI SBRANAVA CON CAMBIO MORA PIZZO (V., p. 125).

**decuria** ‘amministrazione locale’: PROPRIETARI DI TERRE ALLODIALI/ PEZZI GROSSI DENTRO LA DECURIA (II., p.122);

**mora** ‘interesse di mora’ → *cambio* per il contesto.

**pizzo** ‘sovrappiù estorto a un creditore’ → *cambio* per il contesto.

**terre allodiali** ‘possedimenti esenti da obblighi feudali’ → *decuria* per il contesto.

#### 4.4.5 Usi idiolettali

Tra gli usi idiolettali delle scritte vanno ricordati:

**bracciale** ‘bracciante’, varie volte presente nel romanzo consoliano e pertanto da non ascrivere al registro popolare. Consolo lo trae da un documento dello Stato civile di Patti del 1860, che riporta nell’*Appendice seconda* (p. 140). FU SCANNA SCANNA ORBO/ BOTTI SCHIAMAZZO/ AIUTO STRIDA SAN NICOLA/ A QUESTO I PATIMENTI/ PORTARO NOI BRACCIALI/ [...] (VIII., p. 128).

**coltellato** ‘accoltellato’ di base nominale, senza prefisso e perciò di probabile ascendenza dialettale, se si considera che all’*ac-coltellarsi*

dell'it. corrisponde nel sic. *cutiddiari* senza prefisso: CARICO DON VINCENZO ESATTORE/ COLTELLATO/ GETTO AI PORCI/[...]: V., p. 125).

### 5. *L'ultima delle Scritte*

La scritta che chiude il capitolo e il romanzo è uno dei pochi testi<sup>13</sup> in dialetto contenuti nel romanzo. Il dialetto, come si diceva prima, è quello siciliano per la prima parte e quello sanfratellano per la seconda.

È opportuno studiare, a questo punto, le motivazioni storico-culturali dell'uso dei due codici.

Consolo conosce benissimo la realtà linguistica sanfratellana. Per un sanfratellano il codice alto cui affidare i pensieri da comunicare per iscritto – in quello scorcio di XIX secolo in cui sono collocate le vicende narrate nel *Sorriso* – non era l'italiano, ma il siciliano; e così in siciliano comincia l'ultima delle scritte.

Giovanni Tropea, a proposito dell'uso del siciliano a San Fratello (1974, p. 393) scrive che «negli ultimi decenni del secolo scorso il siciliano ebbe a San Fratello la funzione di una sorta di lingua ufficiale e di cultura, tanto che non era solo la lingua della predicazione e dell'insegnamento del catechismo, ma anche lo strumento con cui veniva impartito l'insegnamento a scuola». Fonte di Tropea e dello stesso Consolo è Vasi (1881, p. 273), il quale, lamentando l'esiguità delle poesie in sanfratellano, – quasi tutte del genere burlesco e satirico –, di contro alla gran parte scritte comunemente in siciliano, ne attribuisce la causa, fra l'altro, a «gli insegnamenti; della chiesa e della scuola porti nel dialetto siciliano».

Così, nella prima parte, in siciliano, la scritta riprende, nelle prime 21 righe, un canto popolare relativo ai fatti di Alcarà, ancora oggi diffuso in Sicilia. Poi, via via che la rabbia o “gli umori mor-

<sup>13</sup> Per altri → Trovato 2014.

denti” per dirla con Vasi (1881, p. 280), diventano incontenibili in chi scrive, dal siciliano si passa al sanfratellano, il dialetto materno nel quale quegli umori mordenti trovano l’espressione più autentica.

Si tratta di dinamiche socio- e psicolinguistiche che Consolo ha saputo ben rappresentare.

## 6. *Per concludere*

Vincenzo Consolo ha costruito la lingua delle sue *Scritte* caratterizzandola diatopicamente e diastraticamente a tutti i livelli: dal grafico-fonico fino a quello lessicale, passando per il morfologico e il sintattico. Un’operazione di sicuro ben riuscita. Ma, se è lecito istituire un confronto tra la sue *Scritte* e le scritture dei semicolti, l’impressione generale è che queste ultime risultano molto più marcate rispetto alle *Scritte* consoliane. In Consolo, ad esempio, in un solo caso non è rappresentata la percezione dei confini di parola (→ *istissi* al § 4.1), mancano le vistose incoerenze grafiche, l’uso delle doppie al posto delle scempie e viceversa, la semplificazione di nessi consonantici o l’iperdistanziamento, che di solito caratterizzano le scritture popolari. E, per quel che riguarda il lessico, non si rilevano malapropismi e altre forme aberranti. Tutto ciò, insieme alle forme niente affatto popolari ricordate più sopra (→ § 3.), rivelano la mano creativa dello scrittore, che ha saputo egregiamente comporre una pagina letteraria nella lingua socialmente più marcata.

## OPERE CITATE

- L. AMENTA, 2013 *Scritture di semicolti*, in G. Ruffino (a cura di) *Lingua e culture in Sicilia*, vol. I, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 2013, pp. 174-187.
- V. CONSOLO, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Donzelli, Roma 1993.
- DeM = T. DE MAURO, (a cura di) *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Torino 2000, con CD-Rom.
- T. EMMI, *La formazione della parole nel siciliano*, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 2011.
- G. ROHLFS, *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten. II. Formenlehre und Syntax*, Bern, 1949, trad. it. di T. Franceschi interamente riveduta dall'autore, Einaudi, Torino 1969 (da cui cito).
- A. TRAINA, *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Finocchiaro e Fiorenza, Palermo 1868.
- G. TROPEA, *Considerazioni sul trilinguismo della colonia galloitalica di San Fratello*, in *Dal dialetto alla lingua*, Atti del IX Convegno per gli Studi Dialettali Italiani, Lecce 28 settembre-1 ottobre 1972, Pacini, Pisa 1974, pp. 369-387.
- S.C. TROVATO, *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliario del Sorriso dell'ignoto marinaio e di Lunaria*, in *Dialetto e Letteratura* a cura di G. Gulino ed E. Scuderi, Atti del 2° Convegno di Studi sul dialetto siciliano, Pachino, 28/30 aprile 1987, a cura della Biblioteca Comunale "Dante Alighieri", Pachino 1989, pp. 113-146.
- *Forme e funzioni del linguaggio in Nuove Effemeridi*, Rassegna trimestrale di cultura, VIII, n. 29, 1995/I, pp.15-29 [numero monografico dedicato a Vincenzo Consolo].
- *Italiano regionale, letteratura, traduzione. Pirandello, D'Arrigo, Consolo, Occhiato*, Eunoedizioni Leonforte 2011.
- *Fonti etno-antropologiche nel Sorriso dell'ignoto marinaio di Vincenzo Consolo. Traduzione e traduzioni*, in *InVerbis. Lingua Letterature Culture. Rivista del Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Palermo*, Carocci, Roma 2014, pp. 201-219.
- L. VASI, *Delle origini e vicende di San Fratello*, in *Archivio Storico Siciliano*, N. S. VI, 1881, pp. 239-331.

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 G. 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.



CONSOLO POSTUMO?  
*LA MIA ISOLA È LAS VEGAS: IL PROGETTO, IL LIBRO*

Nicolò Messina  
*Universitat de València*

Con la formulazione generica “Consolo postumo”, seguita da punto interrogativo, intendo riferirmi all’ultimo libro «personalmente concepito e voluto» dall’autore, libro del quale ho avuto modo di curare l’edizione<sup>1</sup>, e *en passant* suggerire di non dare per scontata tale etichetta.

In queste pagine vorrei così:

- tracciare a grandi linee la storia esterna del volume;
- tentare in breve di mettere l’opera in collegamento con le altre che hanno consacrato Consolo come un classico della letteratura contemporanea, allo scopo di ridefinire il quadro complesso della produzione creativa dello scrittore, o almeno di sottolineare la necessità di tale ridefinizione<sup>2</sup>;
- fare qualche considerazione nel merito del narrato, non altro che accenni.

---

<sup>1</sup> V. CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, a cura di N. Messina, «Scrittori italiani e stranieri», Mondadori, Milano 2012. La citazione è in seconda di sovraccoperta. Un anno dopo, è risaputo, è stato pubblicato: ID., *Esercizi di cronaca*, a cura di S. Grassia, pref. S. S. Nigro, «La memoria. 914», Sellerio, Palermo 2013, con alcuni degli articoli scritti per il benemerito giornale della sera palermitano *L’Ora*.

<sup>2</sup> Una risposta ora negli scrupolosi apparati del frattempo uscito CONSOLO, *L’opera completa*, a cura di G. Turchetta, pref. C. Segre, «i Meridiani», Mondadori, Milano 2015.

Consolo postumo, allora? Certo, non *stricto sensu*. Postuma sarà l'uscita, non il volume *per se*, né il progetto ad esso conducente. Per un lungo periodo, dalla metà degli anni Novanta ai primi del Duemila, ho lavorato all'archivio personale Consolo per l'allestimento dell'edizione critico-genetica di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*<sup>3</sup>. E in varie occasioni, a casa Consolo, la conversazione dei momenti di pausa feconda cadeva sulle narrazioni brevi dello scrittore, sull'intenzione di metterle insieme. Anzi, a quanto se ne può sapere, il proponimento dell'autore aveva incontrato l'interesse di almeno due possibili curatori, ma per motivi vari e diversi quei piani di lavoro si erano arenati. È così che – sia per l'importanza del disegno meditato, sia per la situazione di stallo che si era venuta a creare e ne minacciava seriamente la realizzazione – dichiaro a Consolo la mia disponibilità a rimettere in moto e a farmi carico del progetto da lui carezzato – ripeto – da diversi anni; me ne assumo il compito e, almeno dal 2008-09, in stretta collaborazione con lui, comincio a predisporre tecnicamente l'edizione del volume, a scannerizzare e assemblare le narrazioni brevi non ancora raccolte in un suo libro, edite in modo sparso in pubblicazioni periodiche, miscellanee, e alcune ancora inedite: narrazioni che abbracciavano un considerevole arco di tempo, dalla fine degli anni Cinquanta in poi. Il dossier ultimo, una sorta di prima copia d'autore, fu attentamente rivisto e ritoccato da Consolo tra i primi di settembre e la fine di ottobre del 2011. La versione definitiva del *tapuscrit*, apprestata nelle settimane successive mentre le esterne infauste emergenze si profilavano più pressanti, fu consegnata all'editore Mondadori, insieme al *file* di prammatica, ai primi di dicembre. Il libro ha visto la luce, non più in vita l'autore, il 24 aprile 2012.

Un ultimo inciso sulla storia del testo. Al tempo dell'elaborazione di *La mia isola* Consolo aveva in corso – ne aveva parlato in varie

---

<sup>3</sup> N. MESSINA, *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo. «Il sorriso dell'ignoto marinaio»*, E-Prints Complutense, Madrid 2009 [<http://eprints.ucm.es/8090/>].

interviste – un altro progetto narrativo, *Amor sacro*<sup>4</sup>. Ne aveva già scelto addirittura la copertina: il famoso quadro di Tiziano *Amor sacro e amor profano*. Ma *La mia isola* non è affatto da considerare un ripiego, semmai un'operazione fortemente sentita di trasparenza, come cercherò di chiarire più avanti.

Una «antologia», il libro, per qualcuno. Non credo, però, se non si dissente almeno dall'enciclopedico Isidoro *Hispalensis*, quello dell'ineccepibile «dum videris unde ortum est nomen, citius vim eius intellegis»<sup>5</sup>. Son fiori raccolti o trascelti, quelli offerti da *La mia isola*? Non mi pare proprio, il libro, un “fior da fiore” *sub specie* consoliana. Avremo subito l'occasione di vedere perché.

D'altronde, può un qualsiasi curatore, chi scrive, o chiunque altro, sovrapporsi all'autore, nel caso di *La mia isola* è *Las Vegas*, ancora in vita, anche se malauguratamente minato nella salute? In altre parole, può fare, il curatore, un libro *interposita* o *superposita persona*, fare un libro in nome dell'autore, al suo posto, rimpiazzandolo? È filologicamente corretto?

Ma è poi, *La mia isola*, un'antologia? È semmai, come ha subito affermato Maria Attanasio, seguita da altri, l'autobiografia letteraria e umana di Vincenzo Consolo concretizzata in una silloge che corre parallela alla narrativa di maggiore lena.

Se s'incrociano, infatti, i dati bibliografici dell'autore, quelli delle opere che gli hanno dato fama e premi, e altri meno noti, il risultato è che – una volta censite le narrazioni brevi – l'ultimo libro consoliano ripropone programmaticamente tutte quelle, edite e inedite, ancora non confluite in volume a sua firma. Così grazie a *La mia isola* il quadro della produzione “creativa” dello scrittore è adesso più completo, ovviamente, a meno di possibili sorprese (il

---

<sup>4</sup> Cfr. S. BUONADONNA, *L'ultimo Consolo e l'Amor sacro di un monaco dell'Inquisizione*, «Messaggero Veneto», 25 gennaio 2012.

<sup>5</sup> *Etymologiarum siue Originum Libri XX*, I, 29, 2.

classico manoscritto o dattiloscritto che sbuca fuori dal cassetto) che ogni filologo mette sempre in conto.

Dall'ordito cronologico della bibliografia di Consolo "poeta" si evince altresì, in modo fededegno, la sua tendenza a tesaurizzare pagine scritte in precedenza. Non è solo il noto caso dell'*Ursorriso*, il *Sorriso* di «Nuovi Argomenti» (15, 1969), che anticipa insieme ad altri testimoni a stampa il *long seller* del 1976<sup>6</sup>. È anche quello delle altre opere: dei tre lacerti (anche se è improprio definirli così), rifusi in *Retablo* (1987)<sup>7</sup>; dei ben otto, *et pour cause*, di *Le pietre di Pantalica* (1988), a contare dal 1984<sup>8</sup>; e poi dell'unica anticipazione di *Nottetempo, casa per casa* (1992)<sup>9</sup>; dei quattro elementi costitutivi di *Nerò metallico* (1994)<sup>10</sup>; di

<sup>6</sup> A grandi linee, gli stadi precedenti la *princeps* sono costituiti dall'edizione per i tipi di Gaetano Manusè, Milano 1975, con i primi due capitoli, e dai brani originariamente scritti per due cataloghi di pittura: *Nottetempo, casa per casa* [non sfuggirà il titolo], Catalogo della Mostra di Luciano Gussoni, Villa Reale di Monza 1971; *Marina a Tindari*, in Michele Spadaro, Galleria Giovio, Como 1972: l'uno ripreso nel cap. VII, l'altro interpolato nel cap. I. Per un'informazione più particolareggiata, cfr. N. MESSINA, *Per una storia di "Il sorriso dell'ignoto marinaio"*, «Quaderns d'Italia», 10, 2005, pp. 113-126; e Id., *Per un'edizione critico-genetica*, cit., pp. 7-86, 87-111.

<sup>7</sup> *Oratorio*, «la Repubblica», 3 agosto 1984; *Bella la verità*, ivi, 29 luglio 1985; *Chimera*, «Abitare», marzo 1986: da ricercare e rileggere alle pp. 13-25, 155-161, 95-99 della *princeps* di Sellerio.

<sup>8</sup> *Malophòros*, «Il Messaggero», 26 febbraio 1984; *Il capitano ordinò: Buttateli agli squali!*, «l'Espresso», 3 giugno 1984 (poi, anche: *Memoriale di Basilio Archita*, «Italienisch», 17, maggio 1987, pp. 2-7); *Il fotografo*, «Arsenale», 0, ottobre-dicembre 1984, pp. 9-14 (poi, anche: *Un amore più forte della guerra*, «Avanti!», 21 dicembre 1987); *Il bosco della Miraglia*, «Il Messaggero», 17 dicembre 1984; *Comiso*, «l'Unità», 7 settembre 1985; *Le Chesterfield*, «Il Poliedro», III, 8, pp. 78-81; *Lo Sherman*, «Sicilia Magazine», gennaio 1988, pp. 30-36; *Il ritorno* [frate Agrippino], «Quadrangolo», 11, 7 febbraio 1988, p. 25 (poi, anche, con lo stesso titolo: «Cooperazione 2000», marzo 1988, pp. 38-41); così rispettivamente inseriti nel disegno dell'opera: pp. 107-121, 187-195, 27-34, 151-158, 179-185, 101-105, 21-25, 9-13.

<sup>9</sup> *Zampitte*, in *Storie di pneumatici*, a cura di Graziella Buccellati, FMR, Milano 1990, pp. 64-67, per cui cfr. le pp. 123-136 del libro.

<sup>10</sup> *La cucuzza*, «Almanacco della Cometa» [Edizioni della Cometa, Roma], 1, 1987, pp. 45-49 (con due ulteriori versioni più estese: *Il presepe*, «Dimensione Sici-

tre brani di *L'olivo e l'olivastro* (1994)<sup>11</sup>; di alcuni passi di *Lo Spasimo di Palermo* (1998)<sup>12</sup>; dell'intero disegno di *Di qua dal faro*<sup>13</sup>. È la riprova di quanto Consolo soleva ribadire:

La vera scrittura è una scrittura palinsestica, una scrittura che scrive su altre scritture [...], la scrittura che poggia sulla memoria letteraria soprattutto<sup>14</sup>.

Quando poi tale memoria è riuso di pagine personali, come si è appena visto, ce n'è abbastanza per confermare le ipotesi e la definizione di autore «palinsestuoso»<sup>15</sup>.

---

lia», novembre 1986, pp. 30-33; *E la grotta brillò di ori e smeraldi*, «Il Messaggero», 24 dicembre 1992), all'origine di *Il presepe naturale* (pp. 37-55); *Fra contemplazione e paradiso: suggestioni dello Stretto*, foto Nuccio Rubino, Sicania, Messina 1988, pp. 7-13 (poi, anche: ID., *Vedute dello stretto di Messina*, Sellerio, Palermo 1993, pp. 33-37), antecedente di *Scilla e Cariddi* (pp. 7-22); *Il prestigiatore*, in *Ricordiamo il chiaro di luna*, testi di C. Laurenzi, G. Bufalino, V. Consolo, disegni di M. Bartoli & F. Grosso, M., F. e A. Grosso [tirato a mano], Catania 1989 (poi, col titolo *Il prodigio*, «Linea d'ombra», VIII, 55, dicembre 1990, p. 69), confluito in *Il prodigio* (pp. 57-62); infine: *Un giorno volando*, «Vanity Fair», settembre 1990, pp. 155-160, lezione primigenia dell'eponimo *Neró metallico* (pp. 23-35).

<sup>11</sup> *Ritorno*, «Il Girasole», marzo 1985: cfr. cap. xiv, pp. 119-121; *Dalle rovine di un paesaggio*, «il manifesto», 28 aprile 1991 (poi, anche: *Paesaggio con rovine senza odore di basilico*, «Euros», 1-2, p. 11): cfr. cap. xii, pp. 103-106; *Il libro celeste: un pittore, uno scrittore*, «Casa Vogue», ottobre 1992, pp. 136-137: cfr. cap. xiv, pp. 127-128.

<sup>12</sup> *I barboni*, in *Sgubin: Opere 1988-1995*, Electa, Milano 1995, pp. 15-16 (poi, anche: *Barboni, simbolo inquietante del nuovo medioevo*, «Il Messaggero», 3 marzo 1996), da cui si estrapolano e rielaborano citazioni alle pp. 70-71.

<sup>13</sup> Basta rileggere la nota finale con l'elenco delle fonti, firmata dallo stesso autore: *Di qua dal faro*, «Scrittori italiani e stranieri», Mondadori, Milano 1999, pp. 283-284.

<sup>14</sup> V. CONSOLO, *Ma la luna, la luna...*, in I. ROMERA PINTOR (ed.), «Lunaria» *vent'anni dopo*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, València 2006, pp. 71-72.

<sup>15</sup> D. O'CONNELL, *Consolo narratore e scrittore palinsestuoso*, «Quaderns d'Italia», 13, 2008, pp. 161-184.

D'altra parte, infine, *La mia isola è Las Vegas* contraddirebbe la vulgata critica dei “prolungati silenzi consoliani”. Esistono, oppure i “vuoti” tra opera e opera sono ricolmi di tanta operosità (non solo le attività nell’ambito editoriale, gli impegni di pubblicista, conferenziere, i tanti incontri con studenti di ogni ordine e grado, gli interventi sulla stampa quotidiana, ma anche la pratica della lettura professionale, dello studio e della scrittura, delle “prove di penna”) e ci troviamo di fronte a una geografia compositiva rapsodica? Di isole che dal magma iniziale di tanto in tanto si stringono in arcipelaghi o si accorpano? Non è un mistero che Consolo componesse *per saltus*, a sprazzi, illuminazioni, ma con duro esercizio, prolungati e travagliati *labor limae et mora*. Da vero e proprio *Musikünstler* trascoglieva e ricomponeva le *tesserae* dei suoi mosaici, se – naturalmente – ne scorgeva vocazioni, potenzialità o necessità di aggregazione. Valga per tutti il paradigma del *Sorriso*.

Per ogni libro la porta d’ingresso è sovrastata dal titolo, che nel nostro caso è parso a un recensore «un po’ forzato»<sup>16</sup>. Scorrendo l’indice del volume, si scopre subito che è ripreso dal titolo di uno dei 52 pezzi che lo compongono. «Racconti» li definiva Consolo in corso d’opera editoriale, almeno per due motivi. Per comodità d’uso linguistico, ogni volta che ne parlavamo, e perché di narrazioni brevi si tratta, accomunate dall’intenzione di raccontare da *contastorie* (termine-ruolo a lui caro)<sup>17</sup>, raccontare di sé e del gran libro del mondo.

---

<sup>16</sup> P. MAURI, *Frammenti di storie per capire Consolo*, «la Repubblica», 8 agosto 2012.

<sup>17</sup> V. CONSOLO, *Fuga dall’Etna*, Donzelli, Roma 1993, pp. 52-53: «La narrazione epica dell’antica Grecia era orale. Ma anche nella tradizione araba, passata poi in Sicilia, la narrazione era orale. Nei romanzi di Tahar Ben Jelloun [...] ci sono sempre personaggi che in traduzione vengono chiamati *contastorie* ma che in effetti sono *contastorie*, narratori orali che narravano nelle piazze [...], come in Sicilia, fino a pochi anni fa quelli che narravano dei Paladini di Francia. I poemi narrativi credo siano nati così, dall’oralità, avevano bisogno di un ritmo,

Certo, considerati i trascorsi di Consolo, i rapporti non distesi con la Sicilia ufficiale, considerate certe polemiche che lo videro protagonista; il titolo getta altra legna sul fuoco e la tristezza per la scomparsa dell'autore si sente tutta quanta, anche perché ci sottrae il gusto delle sue staffilate argomentative. Il titolo si presta, infatti, ad ulteriori accuse di lesa sicilianità, termine identitario invisito a Consolo, il quale – si sa – non digeriva neanche il sofisticato «sicilitudine» di Crescenzo Cane, ripreso da Sciascia e modellato su «négritude» di Léopold Senghor. Accuse, ovviamente, provenienti da parte dei cultori e accalorati difensori della «Sicciillia» (cariaturizzava Consolo), dell'ideologia sicilianista dei trionfalismi e dei piagnistei che ha origini lontane, e chiari connotati almeno nei dintorni storici di un Capuana. Per farla breve, il sicilianismo d'accatto degli ideatori e dei proclivi ad accettare – nella storia recente del governo dell'isola – la novità roboante di un Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana. Insomma, quei «sicilianuzzi» (lo scrittore amava chiamarli così) che l'avevano indotto a vivere per tutta la vita a Milano, come tanti altri prima, Vittorini, Quasimodo... e a viverci, a Milano, da Ulisside che vuole e non può – ma che forse nemmeno vuole, in fondo e del tutto, come l'eroe omerico – tornare a Itaca, perché la sua inquietudine lo spinge, come Ulisse, oltre le Colonne d'Ercole vere e immaginarie (Dante, *Inf.* 26). Tutti sappiamo d'altronde – fra Omero e Dante – come andò a finire l'avventura di Ulisse: torna, riparte, non torna più.

È l'inizio stesso del racconto eponimo (pp. 215-217) a chiarirne il tono e i contenuti, a rivelare la caratura del protagonista:

Sicilia, Sicilia mia, mia patria e mia matria, matria sì perché è lei che mi ha dato i natali, mi ha nutrito, mi ha cresciuto, mi ha educato. Ora sono lontano da lei e ne soffro, mi struggo di nostalgia per lei. Vivo ora al Nord, non dico il nome della città

---

proprio per un fatto mnemonico. Nella tradizione araba c'è uno stile che si chiama *makamet*, che consiste in una sorta di prosa ritmica, nata per ragioni pedagogiche. Nella mia scrittura c'è uno slittare della prosa verso un ritmo poetico.»

per non offendere i miei amici di qua. “Ingrato!” essi potrebbero dirmi. “Non hai un po’ d’amore anche per questa terra che ti ha accolto a braccia aperte?” Comunque, il Nord, voglio precisare, è la Lombardia, questa ricca regione di gente che sa come fare i dané, eccome lo sa! Malgrado gli ostacoli e gli inciampi delle leggi, malgrado la persecuzione verso gli affaristi scaltri, intraprendenti dei magistrati. Non faccio il nome della città dove ora risiedo, ma posso dire la via e il numero: via Opera, numero 41 bis. Un’opera, presumo abbiano inteso quelli del Municipio, che so, di Verdi o di Bellini, la *Traviata*, mettiamo, o la *Norma*. Ma io preferisco, e mi dispiace per il Cigno di Catania, piuttosto la *Traviata* che la *Norma*. Sicilia bedda, Sicilia mia. [...]¹⁸

L’indirizzo di questo emigrato *sui generis* mette sulla giusta strada interpretativa: è un detenuto soggetto al regime di massima sicurezza (art. 41 bis) nella Casa di Reclusione di Opera, a Milano. Tutto, nel brano, è giocato sull’ironia, il grottesco e il paradosso, come più avanti:

Terra antica, nobile e ricca, la mia Sicilia. Terra importante. Qui vi nacquero ’Mpeducle e Rachimede, e ancora Meli, Virga, Capuanu, Birandellu. E vi nascèro pure, in tempi più recenti, il gran governatore Totò Cuffaro, il sottoministro Gianfrancuccio Miccichè, il dottissimo senatore Dell’Utri, il grande giornalista Emilio Fede, gli onorevoli Schifano, La Russa, Trantino, e i ministri La Loggia, Martino... E ci nacqui pure io stesso, modestamente. Anche se ora sono costretto a stare qui al Nord, dove, per la verità, ho fatto un bel po’ di strada negli affari, appalti, commerci vari [...]¹⁹.

E un po’ prima dell’*explicit*:

Io sono oriundo di Catania, e quindi uomo pratico, come tutti i catanesi [...].

---

¹⁸ CONSOLO, *La mia isola*, cit., p. 215.

¹⁹ Ivi, p. 216.

Mi viene proprio da piangere per quella mia Sicilia lontana afflitta oggi, come dicono, da tante penurie, carestie. E io dico una cosa: perché non fanno laggiù come i leghisti di quassù, che io tanto ammiro? Fare, voglio dire, l'indipendenza. Ho abbastanza anni per ricordarmi il Movimento indipendentista siciliano di Finocchiaro Aprile. Ah, se avesse allora vinto! La Sicilia sarebbe diventata la 49sima stella degli Stati Uniti d'America. Quest'isola in mezzo al Mediterraneo in mano agli americani sarebbe affogata nell'oro. Sarebbe diventata, l'Isola, con casinò, teatri, i più liberi commerci, come Las Vegas o come la Cuba del beato tempo di Fulgenzio Batista<sup>20</sup>.

Dove si avverte per contrasto tutto il dolore e lo sdegno di Consolo di fronte a tale prospettiva purtroppo non solo agognata dal mafiosetto protagonista e non solo da lui ritenuta risolutrice delle difficoltà dell'isola.

Un titolo alternativo del libro era stato tuttavia ventilato per un momento: quello definitivo con l'aggiunta del sottotitolo "e altri racconti", e ancora: *Il diavolo si fermò a Cefalù* (dal titolo di un altro racconto), subito scartato forse perché poteva suonare a parodia del tanto amato: *Cristo si è fermato a Eboli*, e a eccessivo rimando all'Aleister Crowley di *Nottetempo, casa per casa*. Il fatto è che alla fine la scelta ricadde sull'attuale, con tutti i rischi – ne sono convinto – previsti e non elusi dall'autore.

D'altra parte, *La mia isola è Las Vegas* centra in pieno un tema nevralgico della riflessione di Consolo, chiaramente esplicitato nel titolo di un'altra sua opera, *L'olivo e l'olivastro*, e da allora divenuto *leitmotiv* ravvisabilissimo di ogni suo intervento in contrasto alla preoccupante e pressoché generale insensibilità degli stessi ambienti intellettuali: ossia la dialettica, che è dilemma sempre più forte del mondo contemporaneo, per l'appunto tra l'*olivo* della civiltà e l'*olivastro* di una modernità devastante. Non è fuori luogo, anzi è

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 216-217.

doveroso, citare il suo amato e rimpianto Pasolini<sup>21</sup>, quello della «mutazione antropologica», il Pasolini che definiva e ribadiva, inascoltato, la non coincidenza di sviluppo e progresso.

Il titolo, d'altronde, va letto insieme e dialoga – credo – con la citazione che campeggia sull'ultima di copertina:

Sì, si può cadere su questo mondo per caso, ma non si nasce in un luogo impunemente.

Tratta da *Memorie*<sup>22</sup>, un altro racconto che è anche una sorta di dichiarazione d'amore, grande e tormentato, fatta da Conso-  
lo al “suo” paese natio, Sant'Agata di Militello, alla “sua” Sicilia, quell'Isola che non voleva certo confondere con Las Vegas, né con la Cuba di Batista.

Il libro a una prima lettura sembra diverso dagli altri di Conso-  
lo. Viene catalogato di «scrittura feriale»<sup>23</sup>, da giorno non letterariamente festivo, anche se invero i tratti distintivi della prosa consoliana vi si scorgono tutti.

C'è giocosità, in alcuni racconti, insospettata comicità. *S'è confondata* (pp. 62-63) sembra la caricatura dell'intellettuale meridionale, del critico di provincia, che dopo ampie giravolte tra tutti gli ismi ermeneutici approda alla considerazione entusiasta della primitiva letteratura dei «temi» degli alunni della figlia maestra, e si conclude all'insegna del mistilinguismo con un bel documento di “italiano popolare unitario”:

“Sta state, mia mama, mio padre, la mia sorella schetta e la mia sorella maritata abbiamo andato al Tindari a fare una scorpacciata. Ma abbiamo andato al Tindari anche a pregare la Madonna perché

---

<sup>21</sup> Per tutti, V. CONSOLO, *Noi orfani di Pasolini*, «l'Unità 2», 4 maggio 1996, pp. 1-2.

<sup>22</sup> CONSOLO, *La mia isola*, cit., p.135.

<sup>23</sup> MAURI, *Frammenti di storie*, cit.

la mia sorella maritata non ha figli. Ma o che siamo pregati male o che la Madonna si è confondata, dopo quindici giorni il figlio l'ha avuto la mia sorella schetta.”

Un tono analogo anima *Miracolo* (pp. 175-177), agile storia dell'incontro tra una matura vergine del centro storico e popolare di Palermo e un novello s. Benedetto il Moro reincarnato in un emigrante di colore, e della conseguente miracolosa concezione:

Una sera tremenda in cui fra lampi e tuoni la pioggia furiosa s'abbatteva sulla terra, sosta davanti alla mia porta, a riparo del balcone, un nero giovinetto, bello di sette bellezze, aureolato torno alla testa crespa d'una luce radiosa. Volge subito i suoi occhi scintillanti verso il vetro, mi fissa sorridendo con tutto il biancore dei suoi denti e sussurra parole ch'io non sento. Fa cenno quindi d'aprire la porta, significa d'accoglierlo nell'umile mia stanza. Era quel negro il Santo Benedetto che sprovare voleva la mia carità, devozione amore mio verso di Lui.

Entrò, e fu all'istante come un rapimento, una perdita di me, una vertigine. Caddi in ginocchio, l'abbracciai alle gambe gemendo e lacrimando. Mi sentii sollevare, trasportare e stendere sul letto. Ah, padre mio, padre, non so dire con parola umana la gioia immensa, l'estasi in cui quel Santo giovane man mano mi spingeva, non so dire del mio abbandono estremo, dello smarrimento, del deliquio. [...]

Svanì poi quel Santo e io rimasi nel giaciglio stupefatta, inerme, morta, rapita in altro regno.

Il giorno dopo, non c'era segno o traccia dell'apparizione in casa mia di quel Santo.

Sola traccia e unico segno ora, padre mio, questo rigonfio qui nel mio corpo, questo frutto del miracolo che matura sull'umile terreno, nel ventre mio di vergine<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> CONSOLO, *La mia isola*, cit., pp. 176-177.

Ma si legga anche la folgorante battuta finale dello sperimentalistico, ma sempre in chiave non gratuita consoliana, *Porcacchia facean di nome* (pp. 117-119)<sup>25</sup>: «-Lei è anacronistico? -Sì, è anche un po' anacreontico.», ancor più folgorante proprio per il guizzo d'intelligenza della voluta allitterazione!

Al di là di queste prime impressioni che rivelano la piacevole leggibilità del libro, *La mia isola* è senz'altro una buona chiave per aprire la porta dell'intera opera di Consolo e addentrarvi, sia per chi non ne conosce i libri, o non li ha letti tutti (Consolo per scelta non era scrittore "mediatico", rifuggiva dalle passerelle televisive), sia per chi ne conosce la produzione. Anzi, a questo lettore – si accomodi pure – consente di scoprire i retroscena o i primi indizi delle opere più note in un fitto gioco intertestuale.

Ad ogni modo, *La mia isola* è proprio diverso dal resto del corpus consoliano, come appena suggerito, o riflette l'idea di letteratura proiettata dalle altre opere dello scrittore? Nel libro soprattutto un racconto sembra rispondere a questa domanda: *Un giorno come gli altri* (pp. 87-97), da lungo tempo e più volte studiato.

È nota la posizione di Consolo sul fare letteratura, perché ribadita ad ogni incontro pubblico e in varie occasioni: manifestazioni, tavole rotonde, dibattiti, interviste, conferenze, lezioni, convegni monografici a lui dedicati, in Italia e soprattutto all'estero (Francia, Spagna, Inghilterra, Germania, ecc.); una posizione alla quale egli ispirò tutta la sua produzione da *La ferita* a *Lo spasimo* (1963 – 1998). Innanzi tutto, la consapevolezza del dover fare i conti con la tradizione letteraria, l'idea precisa che ogni opera debba essere degna di misurarsi con tale trasmissione e di inserirsi in essa a pieno titolo. Quindi, il rispetto della tradizione anche per contraddirla.

---

<sup>25</sup> Ma ad esempio si scorrono anche l'*incipit* di *Vanto di vanterie* (pp. 60-61), l'*explicit* di *Io, don Rosolino Utridogghio* (pp. 218-219), *L'alba dell'anno nuovo* (pp. 231-233).

Un senso alto dell'attività letteraria, non adeguato ai tempi attuali dell'effimero "usa e getta" editoriale.

Nel racconto citato, la riflessione metaletteraria di Consolo si cristallizza in alcuni passi che vale la pena rileggere (il corsivo è mio):

Riprendo a lavorare a un articolo per un rotocalco sul poeta Lucio Piccolo. Mi accorgo che l'articolo mi è diventato racconto, che più che parlare di Piccolo, dei suoi *Canti barocchi*, in termini razionali, critici, parlo di me, della mia adolescenza in Sicilia, di mio nonno, del mio paese<sup>26</sup>; mi sono lasciato prendere la mano dall'onda piacevole del ricordo, della memoria. "Invecchiamo" mi dico malinconicamente, "invecchiamo." Ma, a voler essere giusti, che io sia invecchiato è un fatto che non c'entra molto col mio scrivere. È che *il narrare, operazione che attinge quasi sempre alla memoria, a quella lenta sedimentazione su cui germina la memoria, è sempre un'operazione vecchia arretrata regressiva. Diverso è lo scrivere, lo scrivere, per esempio, questa cronaca di una giornata della mia vita il 15 di maggio del 1979: mera operazione di scrittura, impoetica, estranea alla memoria, che è madre della poesia, come si dice. E allora è questo il dilemma, se bisogna scrivere o narrare. Con lo scrivere si può forse cambiare il mondo, con il narrare non si può, perché il narrare è rappresentare il mondo, cioè ricrearne un altro sulla carta. Grande peccato, che merita una pena, come quella dantesca degli indovini, dei maghi, degli stregoni [...]*<sup>27</sup>.

Ma, si badi:

---

<sup>26</sup> Verosimilmente si tratta di *Non parta, mi disse*, «L'Europeo», 30 agosto 1979, *in nuce* – insieme a *Con Lucio Piccolo a Capo d'Orlando: ricordo del poeta scomparso*, «L'Ora», 27-28 maggio 1969 – all'origine del secondo quadro del trittico *Il barone magico*, in *Le pietre di Pantalica*, Mondadori, Milano 1988, pp. 136-144. Per la presenza testuale «carsica» di Piccolo in Consolo, cfr. N. MESSINA, "Lunaria" dietro le quinte, in ROMERA PINTOR (ed.), "Lunaria" vent'anni dopo, cit., pp. 179-191.

<sup>27</sup> CONSOLO, *La mia isola*, cit., p. 92.

*Però il narratore dalla testa stravolta e procedente a ritroso, da quel mago che è, può fare dei salti mortali, volare e cadere più avanti dello scrittore, anticiparlo... Questo salto mortale si chiama metafora<sup>28</sup>.*

In questo salto mortale metaforico, credo si possa scorgere la chiave del narrare consoliano, perché egli senza dubbio narra, ed è il suo un narrare per *metaforai*, visibilmente anche di cronologie interne alle sue storie, cioè di “traslochi” tra passato e presente, come nel *Sorriso* o in *Nottetempo*<sup>29</sup>. Di fatto, il tecnicismo retorico null’altro significa che il *transferre*, come ancor oggi, nella Grecia angosciata dalla crisi, rivelano con sorpresa le scritte sui cassoni di tutti i camion che trasportano merci diverse ovvero suppellettili da una casa all’altra: *metaforai*!

Al riguardo, nel suo insieme (il macrotesto), non nei singoli elementi (i microtesti) da cui è composto, *La mia isola* è forse il libro meno metaforico di Consolo e questo potrebbe rappresentare un altro tratto di diversità. In effetti, si tratta del suo libro più immediatamente disvelatore e scoperto, almeno dai due possibili punti di vista e di approccio di lettura, che mi sembrano dominanti e che tali sono apparsi ai recensori<sup>30</sup>: cioè il doppio disvelamento autobiografico di Consolo uomo e Consolo intellettuale, scrittore.

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 93.

<sup>29</sup> CONSOLO, *Fuga dall’Etna*, cit., p. 70: «Mi sono sempre sforzato di essere laico, di sfuggire, nella vita, nell’opera, ai miti. La letteratura per me [...] è il romanzo storico-metaforico. E poiché la storia è ideologia, come insegna Edward Carr, credo nel romanzo ideologico – anche quelli che scrivono di Dio o di miti fanno ideologia, coscientemente o no –, cioè nel romanzo critico. La mia ideologia o se volete la mia utopia consiste nell’oppormi al potere, qualsiasi potere, nel combattere con l’arma della scrittura, che è come la fionda di David, o meglio come la lancia di Don Chisciotte, le ingiustizie, le sopraffazioni, le violenze, i mali e gli orrori del nostro tempo.»

<sup>30</sup> Tra le recensioni su giornali: E.E. ABBADESSA, *Da Mozia a Palermo i nuclei dei romanzi*, «la Repubblica-Palermo», 20 aprile 2012, pp. XIV-XV; E. PACCAGNINI, *Il mare agitato di Consolo*, «Corriere della sera, la Lettura», 22 aprile 2012, p. 33; A. MASTRANDREA, *Sicilia non per caso: 52 pezzi facili sul filo del disastro*, «il Manifesto

In questo aspetto risiederà – è solo un’ipotesi – il perché della loro “espunzione” da precedenti volumi dello scrittore (*Pantalica*, 1988; *Olivo*, 1994): per pudore autobiografico, per la loro non metaforicità, per la presunta dissonanza dai suoi postulati letterari. Nel libro, infatti, Consolo si racconta e si rivela, come non mai, con vari eteronimi e in prima persona, nelle fasi diverse del suo farsi uomo: dal bambino irrequieto, decisamente monello di S. Agata, e dei frequenti viaggi con il camion del padre, all’irrequieto adulto altalenante tra Milano e la Sicilia, tra memoria personale e storica collettiva. E vi si rivela anche come scrittore con tutta la sua tavolozza, in questo *scoprire*, anzi sventagliare le sue carte dal 1957 (data di uscita del primo racconto) al 2011 (data dell’ultimo).

In altre parole, c’è tutto Consolo in questo libro, del quale ho pensato sin dall’inizio: queste pagine sono l’espressione di una precisa volontà, il risultato di un’operazione coraggiosa di trasparenza di cui tanti scrittori non sono capaci e di cui dobbiamo essere a lui grati.

Lo *scoprire* le carte, di cui ho appena parlato, risponde proprio al non volersi sottrarre a tale sincera operazione di trasparenza, avvertita da Consolo come doverosa nella fase conclusiva della sua vita, quasi al congedo da essa: un invito esplicito ad entrare nel suo

---

Alias», 6 maggio 2012; G. AMOROSO, *Vincenzo Consolo attento agli umori di una preziosa lingua siciliana*, «Gazzetta del Sud», 5 maggio 2012; C. SEGRE, *La Sicilia che sognava Consolo*, «Corriere della Sera», 20 giugno 2012; P. MAURI, *Frammenti di storie*, cit.; G. MARCHETTI, «*La mia isola è Las Vegas. Consolo e la sua Sicilia “bedda”*», «Gazzetta di Parma», 11 agosto 2012; D. STAZZONE, *La summa della poetica di Consolo*, «La Sicilia», 10 novembre 2013. Si vedano anche, su riviste e/o *webzine*, gli interventi di: D. CALCATERRA, «*La mia isola è Las Vegas di V. Consolo*», «Sul Romanzo», 17 agosto 2012 [<http://www.sulromanzo.it/blog/>]; R. GALVAGNO, «*Sicilia, Sicilia mia, mia patria e mia patria*». *Variazioni consoliane sulla Sicilia, e altro*, «Oblio», II, 6-7, settembre 2012, pp. 42-50; G. TURCHETTA, *La Sicilia di Vincenzo Consolo in cinquantadue racconti*, «napolimonitor», 51, novembre 2012; F. VIRGA, «*La mia isola è Las Vegas*», «Nuova Busambra», 2, dicembre 2012, pp. 122-123; D. STAZZONE, *I “Racconti” di Vincenzo Consolo tra scrittura e narrazione*, «Sinestesiaonline», II, 6, dicembre 2013.

mondo personale e nella sua officina di scrittore. Ma non direi una confessione, bensì una generosa offerta a lettori e studiosi di dati inestimabili che dialogano con la produzione di più ampio respiro, quella che ha fatto di lui lo scrittore apprezzato e scomodo che fu, e non solo ci dialogano, ma per certi versi ne illuminano anche l'interpretazione e aggiungono – come già accennato – elementi e colori alla tavolozza che di lui si conosceva: il giocoso, il comico, il carnascialesco, il graffiante, il mordace e salace dei *versus fescennini*.

Sono, proprio queste “nuove”, le pagine più inattese, coinvolgenti, leggibili, quelle in cui si manifesta un aspetto meno prevedibile, se non il più insospettabile della personalità di Consolo, almeno per quanti non ebbero la fortuna e il piacere di conoscerlo da vicino, di mangiare i suoi sughi speziati o bere i caffè che amava preparare in cucina, nella sua casa milanese, per gli ospiti amici. Vi affiora la sua tendenza alla *picardía*, la vena di *pícaro*, di monello, trasgressivo, la sua voglia di sorridere e ridere di cuore trascinando gli altri a fare lo stesso. Un tratto inimmaginabile del suo carattere, forse, leggendo il tormentato *Spasimo* e all'indietro gli altri suoi libri, e ricordando i suoi interventi puntuali e rigorosi, l'espressione severa del volto, il merito, la densità e il tono delle sue considerazioni, tutto ciò che il bel volume di atti di un convegno a lui dedicato alla Sorbona, ha efficacemente sintetizzato nel titolo: *Éthique et écriture*<sup>31</sup>.

Proprio così, quello di Consolo è uno scrivere etico e per imperiosa necessità, che non può essere mero *divertissement*, né merce di *marketing*, quand'anche di *marketing* letterario, intellettuale *chic* e *snob*, da salotto televisivo. *La mia isola è Las Vegas* ne è una conferma e anche per questo motivo rende più incolmabile l'assenza del suo autore.

---

<sup>31</sup> V. CONSOLO, *Éthique et écriture*, a cura di D. Budor, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007.

VINCENZO CONSOLO  
TRA SCRITTURA E NARRAZIONE

Dario Stazzone  
*Università di Catania*

L'opera di Consolo è attraversata dal tema del silenzio e dell'afasia. Se il romanzo più noto dello scrittore, *Il Sorriso dell'ignoto marinaio*, riconsegna, nel celebre memoriale del protagonista, barone Enrico Pirajno di Mandralisca, un'acuta riflessione sulla parola, sulla scrittura, sulle narrazioni storiche, sui loro impliciti ideologici e sull'impostura<sup>1</sup>, è nei romanzi successivi che il motivo della difficoltà di parola assume un rilievo maggiore.

In *Retablo*, raffinata riscrittura dell'odeporica del XVIII secolo, il protagonista Fabrizio Clerici si interroga ripetutamente sulla possibilità di rappresentare la realtà osservata<sup>2</sup>. Nonostante la mediazione delle stesse opere che confortavano Goethe nella sua *Reise*, Omero, Linneo e Winckelmann, il viaggiatore consoliano è costantemente esposto al rischio di perdersi nella complessità, nelle contraddizioni e negli ossimori coesistenti in Sicilia. Anche l'osservazione dei ruderi di Segesta, la cui descrizione è statutaria nella tradizione del *Grand Tour d'Italie*, è improntata allo smarrimento dei sensi e dell'intelletto, alla percezione inquieta dell'illimitato temporale. Non a caso alla fine del passo dedicato al tempio dorico, virtuosistica

---

<sup>1</sup> Si fa riferimento al VI capitolo del *Sorriso*, intitolato *Lettera di Enrico Pirajno all'avvocato Giovanni Interdonato come preambolo a la memoria sui fatti di Alcàra Li Fusi*. Cfr. V. CONSOLO, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Mondadori, Milano 2004, pp. 111-118.

<sup>2</sup> Cfr. CONSOLO, *Retablo*, Mondadori, Milano 2000.

imitazione del lessico erudito ed archeologico settecentesco, occorrono due gerundi evocativi de *L'Infinito* di Leopardi: «E sedendo e mirando...»<sup>3</sup>. Trapunta da una filigrana lessicale leopardiana è anche la descrizione del mare magno dei ruderi di Selinunte, la «fervida utopia» di coloni dori che si è scontrata ineluttabilmente col tempo edace e la forza distruttrice della natura. Clerici, riflettendo sulle voragini del tempo, sulle illusioni che accompagnano l'esistenza umana e sul suo secolo orgoglioso dei lumi della ragione riecheggia i versi della *Ginestra*: «O secol nostro superbo di conquiste e di scienza, secol illuso, sciocco e involuto!»<sup>4</sup>. L'osservazione delle rovine, in *Retablo*, conduce dunque ad una radicale interrogazione ontologica e riconsegna lo spettatore all'inquietudine ed all'angoscia esistenziale. Lontano dalla *Wiedergeburt* artistica e intellettuale che il viaggio in Italia suscitò in Goethe, il cavaliere Clerici si interroga ripetutamente sul senso stesso del suo viaggiare, sull'essenza delle arti, sulla *factio* letteraria e pittorica:

...io mi chiesi se non sia mai sempre tutto questo l'essenza di ogni arte (oltre ad essere un'infinita derivanza, una copia continua, un'imitazione o un impunito furto), un'apparenza, una rappresentazione o inganno, come quello degli òmini che guardano le ombre sulla parete della caverna scura, secondo l'insegnamento di Platone, e credono sian quelle la vita vera, il reale intero, come l'inganno per la follia dolce de l'ingegnoso hidalgo de la Mancha don Chisciotte, che combattè contra i molini a vento presi per giganti, o per furore tragico d'Aiace che fe' carneficina delle greggi credendola d'Atridi<sup>5</sup>.

Nel successivo dramma *Catarsi*, rappresentato presso il Teatro Stabile di Catania nel 1989 in trittico con *Quando non arrivarono*

<sup>3</sup> Cfr. M. ATTANASIO, *Struttura-azione di poesia e narrativa nella scrittura di Vincenzo Consolo*, «Quaderns d'Italia», 10, 2005, pp. 19-30.

<sup>4</sup> CONSOLO, *Retablo*, cit., p. 98.

<sup>5</sup> Ivi, p. 49.

*i nostri* di Leonardo Sciascia e *La panchina* di Gesualdo Bufalino, diventa centrale il tema dell'afasia<sup>6</sup>. Protagonista è un Empedocle contemporaneo, un fisico divenuto direttore di un prestigioso centro di studi che, coinvolto in uno scandalo per traffici innominabili, medita il suicidio. In una situazione di estrema temporalità e spazialità lo scienziato, prossimo a lanciarsi nel cratere dell'Etna, si confronta col cognato ed assistente Pausania. I temi di fondo sono la non neutralità della scienza, il rapporto deviato tra scienza e politica, l'impossibilità di catarsi nel mondo odierno, la necessità di una parola ancora in grado di significare. Il testo teatrale consoliano, certamente memore de *I fisici* di Dürrenmatt e de *La scomparsa di Majorana* di Sciascia, è tra le poche opere italiane che affrontano il problema della ricerca scientifica e la questione della tecnica nella società contemporanea: il protagonista di *Catarsi*, peraltro, ha piena consapevolezza delle sue colpe, della «sciagurata ambizione» e dei «meschini interessi» che l'hanno distolto dall'etica della sua professione. Pentitosi del suo operato, ritiene ormai che l'unica catarsi possibile sia il suicidio, preceduto da una confessione testamentaria che afferma la necessità di recuperare «la parola vergine del folle o del poeta... priva delle scorie putride dello scambio, dell'utile» per contrapporre «in quest'ultimo momento all'ermetismo osceno e violento, all'afasia del potere immondo, il sacro ermetismo d'una lingua scritta»<sup>7</sup>. Meditando il problema della scienza Consolo ha dato nuova forma alla tragedia, realizzando un'opera caratterizzata dalla prevalenza del monologo lirico, tesa alla *risacralizzazione* della parola: «La tragedia rappresenta l'esito ultimo della mia ideologia letteraria, l'espressione estrema della mia ricerca stilistica. Un esito in forma teatrale e poetica, in cui si ipotizza che la scrittura, la

---

<sup>6</sup> Cfr. CONSOLO, *Catarsi*, in ID., G. BUFALINO, L. SCIASCIA, *Trittico*, a cura di A. Di Grado e G. Lazzaro Danzuso, Domenico Sanfilippo Editore, Catania 1989, pp. 49-72.

<sup>7</sup> CONSOLO, *Catarsi*, cit., p. 52.

parola, tramite il gesto estremo del personaggio, si ponga al limite dell'intellegibilità, tenda al suono, al silenzio»<sup>8</sup>.

L'ultimo romanzo consoliano, *Lo Spasimo di Palermo*, denuncia fin dall'esergo la difficoltà di parola con cui si confronta lo scrittore, lo sforzo prometeico del significare:

Corifera: Rivela tutto, grida il tuo racconto...

Prometeo: Il racconto è dolore, ma anche il silenzio è dolore...

L'epigrafe, vera e propria soglia al testo, è tratta dal *Prometeo incatenato* di Eschilo. Confacente ai nuclei tematici cari allo scrittore, essa ne mette in evidenza il rovello della parola. Per Consolo, infatti, la scrittura si configura come una lotta continua contro la crisi di senso che investe le stesse parole. Non a caso il personaggio principale del romanzo, lo scrittore Gioacchino Martinez, è vittima di un rapporto tormentato col suo mestiere:

Chiese al padre se scriveva.

«Nulla» disse. «Ho assoluta ripugnanza, in questo stordimento, nell'angoscia mia e generale».

«Altri riescono, e assai felicemente... il castoro ligure, il romano indifferente, l'amaro tuo amico siciliano...»

«Hanno la forza, loro, della ragione, la chiarezza, la geometria civile dei francesi. Meno, meno talento, e poi mi perdo nel ristagno dell'affetto, l'opacità del lessico, la vanità del suono...»<sup>9</sup>

Nonostante tutto scrivere rimane per Consolo una necessità insopprimibile, strettamente connessa alla necessità di trovare una parola umanizzante, di non cedere al «grumo di dolore» che paralizza. È difficile rintracciare nel *corpus* dell'autore del *Sorriso* una connotazione positiva del sostantivo «silenzio». Esso è inteso come

---

<sup>8</sup> CONSOLO, *La metrica della memoria*, «AdVersus», VI-VII, 16-17, dicembre 2009-aprile 2010, p. 139.

<sup>9</sup> CONSOLO, *Lo Spasimo di Palermo*, Mondadori, Milano 1998, p. 88.

la rappresentazione di una condizione disumana e di pietrificazione. L'impossibilità di dire è segno di quell'«imbestiarsi», lemma di originaria attestazione dantesca, cui è fatto cenno nel romanzo *Nottetempo, casa per casa*<sup>10</sup>.

Riflettendo sulla propria difficoltà di parola lo scrittore adduce motivazioni personali e sociali, precisando continuamente e progressivamente, attraverso dichiarazioni, interviste e notazioni di carattere teorico, la sua *intentio*. Consolo ha denunciato spesso l'omologazione linguistica dell'italiano contemporaneo divenuto un'«orrenda lingua», impraticabile e impoverita. A questa latitudine il suo pensiero rappresenta evidenti tangenze con le note sociolinguistiche del Pasolini di *Empirismo eretico* e con la questione della lingua intensamente discussa nel corso degli anni Sessanta<sup>11</sup>. Tra le tante interviste rese dall'autore valga per tutte quella concessa all'IMES nel 1993, pubblicata col titolo *Fuga dall'Etna*:

Nessuna nuova koinè è sorta, lo sappiamo, ma una superkoinè, una sopra-lingua, un nuovo italiano generato dal nuovo assetto economico e sociale e imposto dai media, quell'italiano tecnologico-aziendale che ha studiato e illustrato Pasolini nel 1964 in *Nuove questioni linguistiche* (ora in *Empirismo eretico*). Trovandomi dunque nel momento del grande passaggio, ho sentito la necessità di conservare la memoria del mondo finito, trapassato. Questa

---

<sup>10</sup> Il predicato «imbestiare» occorre in DANTE, XXVI canto del *Purgatorio*, con riferimento a Pasifae, «colei che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge»; il dantismo è presente in forma sostantivata, «l'imbestiarsi», anche in *Nottetempo, casa per casa*, Mondadori, Milano 2005, p. 110. L'imbestiarsi, la pietrificazione, la metamorfosi discendente e la licanthropia sono temi centrali del romanzo: cfr. R. GALVAGNO, *Destino di una metamorfosi nel romanzo Nottetempo, casa per casa di Vincenzo Consolo*, in AA. Vv., *Atti delle giornate di studio in onore di Vincenzo Consolo*, a cura di E. Papa, Siracusa, 2-3 maggio 2003, Manni, Lecce 2004, pp. 23-58.

<sup>11</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Mondadori Milano 1999, pp. 1245-1270. Per il rapporto Consolo-Pasolini cfr. F. GIOVIALE, *L'isola senza licanthropi*, in ID., *L'arcaico futuro. Itinerari epico-irici*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 1992, pp. 165-178.

credo che sia la funzione della letteratura, quella di memorare. [...] Non si può scrivere sulla frattura, sulla cancellazione, sul vuoto. Da qui nasce forse la mia necessità di riesumare un certo patrimonio lessicale, di nominare gli oggetti, di evocare personaggi emblematici di quel mondo scomparso. Il poeta-etnologo Antonino Uccello è il personaggio centrale e simbolico de *Le pietre di Pantalica*. L'uomo che materialmente (e l'avverbio qui prende una doppia significazione) ha fatto, raccogliendo gli oggetti buttati via dai contadini, custodendoli in un museo, il museo della memoria, ciò che dovrebbe fare sulla pagina lo scrittore<sup>12</sup>.

Consolo si identifica dunque col lavoro dell'etnologo Antonino Uccello, alla cui ricerca sono dedicate pagine vibranti ne *Le pietre di Pantalica*<sup>13</sup>. Ma c'è nella sua riflessione una più profonda consapevolezza teorica che si pone al di là dell'intenzionale e del personale recupero memoriale. È la coscienza della costituzione palinsestica della scrittura che sostanzia e giustifica i continui rinvii intertestuali, l'abile costruito di tarsie citatorie che strutturano i suoi romanzi. Riflettendo sull'opera esordiale, *La ferita dell'aprile*, pubblicata nella collana «Il Tornasole» di Gallo e Sereni fortemente vocata allo sperimentalismo, l'autore afferma che la sua ricerca è improntata ad una «plurivocità» letteraria oppositiva alla violenza del «codice linguistico imposto». Le idee di Consolo poggiano comunque sulla

---

<sup>12</sup> CONSOLO, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Donzelli Editore, Roma 1993, pp. 27-28.

<sup>13</sup> CONSOLO, *La casa di Icaro*, in ID., *Le pietre di Pantalica*, Mondadori, Milano 2009, introduzione di G. Turchetta, pp. 119-127. Il titolo consoliano ripropone quello del libro di A. Uccello, *La casa di Icaro*, a cura di S. S. Nigro, prefazione di C. Muscetta, con una lettera inedita di D. Valeri, Pellicanolibri Edizioni, Catania 1980. In un racconto intitolato *I nostri Natali ormai sepolti*, apparso in AA.VV., *Cantata di Natale. Racconti per venticinque notti di attesa*, San Paolo, Milano 2001, pp. 83-89, Consolo descrive così Uccello: «Ah Antonino, sparpiero, rapace di memorie, tu che fustasti per primo la tempesta, l'alluvione, e quella tua casa alta dei venti e degli spiriti trasformasti in teca d'osso, in reliquiario d'un mondo trapassato. Sotto un vetro sono ormai sigillati i nostri Natali, tutte le feste della nostra vita».

convinzione che non vi sia innocenza in arte, dal momento che ogni scrittura si configura, in buona parte, come riscrittura:

Avevo letto Gadda, avevo letto le sperimentazioni pasoliniane di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta*. In letteratura non si è mai innocenti. Non credo nell'innocenza in arte. Bisogna aver consapevolezza di quello che è avvenuto prima di noi e intorno a noi, bisogna sapere da dove si parte e dove si vuole andare. Ritenevo che fosse conclusa la stagione del cosiddetto neorealismo e avevo l'ambizione di andare un po' oltre quell'esperienza. Mi sono trovato così fatalmente nel solco sperimentale di Gadda e Pasolini, di D'Arrigo e Mastronardi, anche. Non era ancora apparso all'orizzonte il Gruppo '63, dal quale in ogni caso mi avrebbe tenuto ben lontano un forte senso di appartenenza alla tradizione letteraria, una vera spinta oppositiva, la consapevolezza che le cancellazioni, gli azzeramenti avanguardistici, la loro impraticabilità linguistica, che si può rovesciare nel conservatorismo più bieco, sono speculari all'impraticabilità linguistica o all'afasia del potere. La nuova lingua italiana, tecnologico-aziendale-democristiana era uguale a quella del Gruppo '63.

Nel solco della sperimentazione linguistica di Gadda e Pasolini dicevo. Senza dimenticare il solco per me più congeniale di Verga. La mia sperimentazione però non andava verso la verghiana irradiazione dialettale del codice toscano né verso la digressione dialettal-gergale di Pasolini o la deflagrazione polifonica di Gadda, ma verso un impasto linguistico e una «plurivocità», come poi l'avrebbe chiamata Cesare Segre, che mi permettevano di non adottare il codice linguistico imposto. Tutto questo mi era permesso dall'argomento del racconto: corale, di personaggi adolescenti (l'adolescenza è la stagione trasgressiva ed inventiva per eccellenza)<sup>14</sup>.

Le affermazioni consoliane ricordano da vicino quanto scriveva Julia Kristeva nel suo Σημειοτική: «Ogni testo si costituisce come un mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di

---

<sup>14</sup> CONSOLO, *Fuga dall'Etna*, cit., pp. 15-16.

un altro testo»<sup>15</sup>. Il reperimento di una parola non cristallizzata che sia ancora capace di significare e il desiderio di sottrarsi all'insignificanza della lingua mediatica animano e giustificano il peculiare taglio linguistico, l'estenuante lavoro fonetico, i recuperi letterari di un autore che ironicamente si rappresenta perso nell'«opacità del lessico» e nella «vanità del suono»<sup>16</sup>. Vista da questa specola ben si comprende la proliferazione di senso che segna la scrittura del siciliano: una scrittura che accondiscende a cadenze liriche, alla realizzazione di gabbie timbriche, alla centralità del significante ritmico e che, nello stesso tempo, si fa tessitura intertestuale ricca di rinvii letterari e pittorici. È insomma nello scavo diacronico che va rintracciata quella cifra stilistica che Zanzotto avrebbe definito dell'«oltranza», ossia dell'accumulazione di significati e dell'articolata dilatazione di senso.

La recente pubblicazione in silloge dei racconti consoliani curata da Nicolò Messina permette di apprezzare diversi scorci metaletterari dissolti nel corpo della narrazione<sup>17</sup>. Nella raccolta *La mia isola è Las Vegas* si distingue il racconto intitolato *Un giorno come gli altri*, originariamente apparso su «Il Messaggero» del 17 luglio 1980. In esso, accennando alla differenza che Alberto Moravia poneva tra artisti e intellettuali, l'autore afferma il dualismo tra *scrivere* e

<sup>15</sup> J. KRISTEVA, *Σημειωτική. Recherches pour un'esémanalyse*, Seuil, Paris 1969, trad. it. *Σεμειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 121.

<sup>16</sup> Per il lavoro linguistico di Consolo, il recupero di termini improntati a forte letterarietà e di termini dialettali di origine gallo-italica, cfr. il fondamentale saggio di S. TROVATO, *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliano del «Sorriso dell'ignoto marinaio» e di «Lunaria»*, in *Dialetto e letteratura* a cura di G. Gulino ed E. Scuderi, Pachino 1989 (Atti del secondo convegno di studi sul dialetto siciliano, Pachino, 28 e 29 aprile 1987), pp. 113-144. Cfr. anche il recente studio di G. Alvino, *La parola verticale. Pizzuto, Consolo, Bufalino*, Loffredo Editore, Napoli 2012.

<sup>17</sup> Cfr. CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, a cura di N. Messina, Mondadori, Milano 2012. Tra i racconti che contengono riflessioni metaletterarie è da segnalare l'ironico *Si è «confondata»?*, apparso per la prima volta ne «La Stampa» del 30 ottobre 1977, poi in CONSOLO, *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 62-63.

*narrare*. Per Consolo *scrivere* significa declinare una scrittura im-poetica e immediata, mentre il *narrare* è operazione più complessa che deve necessariamente attingere alla memoria<sup>18</sup>. La narrazione è dunque figlia di Mnemosine, come per Dante, nel prologo della prima cantica della *Commedia*, lo era il cimento di ritrarre «la guerra sì del cammino e sì de la pietate». La citazione di lemmi, sintagmi e, in alcuni casi, di intere terzine dantesche occorre spesso nell'opera del siciliano: non a caso nelle chiose sulla coppia oppositiva *scrivere/narrare* torna la memoria del XX canto dell'*Inferno*, della Bolgia dove gli indovini, fraudolenti contro chi non si fida, hanno il capo totalmente volto all'indietro e sono costretti a camminare retrocedendo. Per Consolo la sorte dello scrittore è simile a quella dell'indovino dantesco (o, se si preferisce, dell'*Angelus Novus* di Benjamin e Klee) che deve avanzare guardando indietro: ad esso è data tuttavia la possibilità di antivedere, di andare oltre le apparenze, di ricreare e interpretare il mondo nella *factio* letteraria e nell'uso della metafora intesa come figura retorica *princeps*, come emblema della dilatazione tropica del linguaggio. Questa come molte altre pagine vergate dall'autore di *Retablo* tentano di definire la letteratura nelle sue complesse e molteplici valenze.

Un romanzo consoliano che nasce da forte *indignatio* civile trasformandosi tuttavia in un raffinato affresco letterario è *Lo Spasimo di Palermo*, nato dallo sdegno per l'uccisione di Paolo Borsellino. L'attentato contro il magistrato che, a fianco degli altri componenti del *pool* palermitano, aveva acceso forti speranze in Sicilia, è trasfigurato attraverso un sapiente costruito intertestuale che va dai riferimenti pittorici e letterari a quelli filmici e musicali, dando corpo, nella fertile contaminazione dei codici, ad un denso simbolismo cristologico e martirologico<sup>19</sup>. Si tratta di un'opera non sempre

---

<sup>18</sup> CONSOLO, *Un giorno come gli altri*, in ID., *La mia isola è Las Vegas*, cit., pp. 92-93.

<sup>19</sup> Mi permetto di citare, in merito, D. STAZZONE, *Testi e intertesti in Vincenzo Consolo: Lo Spasimo di Palermo*, in AA. VV., *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, a cura di F. Cattani e D. Meneghelli, premessa generale

perfettamente equilibrata nelle sue articolazioni tematiche, ma proprio per questo vi si apprezza lo sforzo dell'autore, l'intenzione di riaffermare l'importanza del dire anche *per viam negationis*, proprio mentre se ne denuncia la problematicità e, in alcuni momenti di sconforto, persino l'inutilità.

Nella “biblioteca mentale” dello scrittore necessaria alla tessitura intertestuale della sua opera, in quello che Wolfgang Iser avrebbe chiamato il suo «repertorio», nella costruzione palinestica che vuole opporsi all'odierna omologazione culturale sono presenti sia riferimenti letterari che figurativi. Alcuni anni fa Consolo, interrogato da Giuseppe Traina sul rapporto tra testo letterario e testo pittorico, ha dato una risposta che tocca un nodo teorico ben conosciuto agli studiosi di semiotica, la differenza tra lo svolgimento temporale del significante linguistico e lo svolgimento spaziale del significante iconico. La compresenza dei codici risponde ad un'esigenza di equilibrio fortemente sentita e ricercata dall'autore:

Credo che ci sia un bisogno di equilibrio tra suono e immagine, come una sorta di compenso, perché il suono vive nel tempo, invece la visualità vive nello spazio. Cerco di riequilibrare il tempo con lo spazio, il suono con l'immagine. Poi sono stati motivi d'ispirazione, di guida, le citazioni iconografiche di Antonello da Messina o di Raffaello. In *Retablo* c'è l'esplicitazione dell'esigenza della citazione iconografica: il “retablo” appartiene alla pittura ma è anche “teatro”, come nell'intermezzo di Cervantes<sup>20</sup>.

La volontà di alternare spazialità e temporalità dosando citazioni letterarie e iconiche è evidente nei romanzi consoliani fin dalla soglia paratestuale del titolo, che allude spesso ad opere pittoriche: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, com'è noto, fa riferimento al ritratto virile

---

di S. Albertazzi, M. Cometa, M. Fusillo, Meltemi Editore, Roma 2008, pp. 183-201.

<sup>20</sup> G. TRAINA, *Colloquio con Vincenzo Consolo*, in ID., *Vincenzo Consolo*, Edizioni Cadmo, Fiesole (FI) 2001, p. 130.

d'ignoto di Antonello da Messina custodito nel Museo Mandralisca di Cefalù; *Retablo* allude ai ricchi politici delle chiese iberiche in cui la successione di tavole, predelle e cimase dà luogo ad una vera e propria narrazione figurativa; *Lo Spasimo di Palermo* evoca un dipinto raffaellesco un tempo conservato presso la chiesa palermitana di Santa Maria dello Spasimo e oggi nel museo madrilenio del Prado.

L'orchestrazione plurima, la prosa dai timbri lirici, le citazioni pittoriche, lo spessore della memoria e la compresenza di diversi ordini del discorso<sup>21</sup> sono caratteristiche grazie alle quali Conso- lo si è confrontato con difficili evenienze storiche, dal romanzo esordiale *La ferita dell'aprile* che colloca la narrazione sullo sfondo delle elezioni del 1948 al *Sorriso dell'ignoto marinaio* che evoca la vicenda risorgimentale e la strage di Alcara Li Fusi, da *Nottetempo, casa per casa* che tratteggia, tra fremiti irrazionalisti e retorica dannunziana, gli anni dell'affermazione del fascismo, a *Lo Spasimo di Palermo* che narra la terribile strage di mafia del 19 luglio 1992. Una successione di *vulnera* storici che lo scrittore non esita a rap- presentare, continuando a credere, nonostante tutto, nel valore etico della letteratura e dell'arte, nella necessità della memoria e di una parola umanizzante.

---

<sup>21</sup> Per uno studio dei diversi ordini di scrittura presenti nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* cfr. R. GALVAGNO, «*Il Sorriso dell'ignoto marinaio*» e *l'ordine della scrittura*, in *Studi in onore di Nicolò Mineo*, «SyculorumGymnasium», LVIII-LXI (2005-2008), Tomo II, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Catania, pp. 819-838.



## APPENDICE



## SALUTO

Cetti Cavallotto

Porgo i miei saluti ai convenuti a nome delle librerie e delle edizioni Cavallotto, lieta di aver contribuito alla realizzazione di questo evento dedicato all'opera e alla memoria di Vincenzo Consolo.

Ricorderò qui di seguito i miei precedenti incontri con l'autore.

Il mio primo incontro con lui risale alla lettura de *La ferita dell'aprile* seguita poi da *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Retablo*.

Da studentessa liceale classica, poi subito passata a fare la libraia, subivo il fascino della sua originale vena narrativa fortemente radicata nell'aulico linguaggio della scuola poetica siciliana. Mi colpiva insieme la sua passione civile. Già mio padre, da vivo, come libraio editore e gallerista intesseva con lui gli stessi rapporti di reciproca stima e amicizia che lo legavano a Leonardo Sciascia e a Gesualdo Bufalino.

Lo incontrai di persona il 15 novembre 1988, nella nostra sede di Corso Sicilia a Catania, in occasione della presentazione curata insieme a Salvatore Nigro de *Le pietre di Pantalica*. Era con Caterina Pilenga sua inseparabile compagna.

Un suo racconto originale intitolato *I libri di Catania* dedicato allo storico libraio antiquario Romeo Prampolini è incluso insieme ad altri generosi contributi di autori nostri amici, nella pubblicazione fuori commercio da noi realizzata nel settembre del 2000, per il rinnovamento della nostra sede storica di Corso Sicilia.

Questo racconto rappresenta per noi un affettuoso dono e un omaggio al nostro mestiere<sup>1</sup>.

In quella occasione Consolo venne apposta da Sant'Agata di Militello e rimase con noi fino alla conclusione della festa, mostrando il suo apprezzamento per il ruolo insostituibile della libreria indipendente.

Il 31 maggio 2006 lo incontrai a Siracusa al convegno "Il lascito della cultura greca nella cultura europea contemporanea" con Maurice Aymard in cui intervenne sulla storia dell'estetica della lingua italiana, leggendo alcuni versi della sua tragedia *Catarsi*. Lo ricordo fremente per la contemporanea polemica sorta con Vittorio Sgarbi sulla collocazione del dipinto di Caravaggio *Il seppellimento di Santa Lucia*. Manifestò intanto il desiderio di rivedere la Venere Anadiomene: mi offerì di accompagnarlo al museo Paolo Orsi, avendo così l'opportunità di godere della visita insieme a lui, che non mancò di arricchirla con riferimenti a Maupassant folgorato dalla bellezza della statua.

Il 3 dicembre 2009 fu ospite da noi a Catania l'ultima volta, per la presentazione del libro *Il corteo di Dioniso* con Rosalba Galvagno, l'illustratrice Cecilia Capuana e l'attore Giovanni Calcagno che ne lesse alcuni brani.

Come già avvenuto in precedenza, la sua presenza richiamava un pubblico affezionatissimo che gli tributava una corale partecipazione. Si avverò allora lo straordinario incontro tra l'autore e un suo personaggio in carne e ossa: il giovane intellettuale Filippo Siciliano che nel 1947 aveva partecipato all'epopea delle invasioni delle terre incolte per ottenere la riforma agraria.

Organizzammo pure un incontro con gli studenti del liceo classico catanese Mario Cutelli, durante il quale Consolo ebbe la possibilità di confrontarsi con i giovani sui valori del classico partendo dal racconto *on the road, Nerò metallico*.

---

<sup>1</sup> Il racconto di Vincenzo Consolo è riportato in Appendice, p. 117.

Durante tutti questi incontri percepivo sempre più la sua emozione nel sentirsi di nuovo a casa, nella sua amata, seppur sfregiata Sicilia.

Il 26 maggio 2012, dopo la sua scomparsa, abbiamo realizzato l'omaggio a Consolo presentando il libro postumo *La mia isola è Las Vegas* con la partecipazione di Rosalba Galvagno e Maria Attanasio.

Il nostro impegno di libraie indipendenti, sebbene in un momento di contrazione del mercato librario, resta quello di continuare a promuovere e rendere visibili le opere di Consolo, alcune delle quali per anni introvabili, sono ora state ripubblicate in edizioni economiche. Nelle nostre librerie sarà sempre assicurata l'ospitalità agli autori che vorranno divulgare nuovi studi sull'opera di questo nostro grande e amato scrittore.



## I LIBRI DI CATANIA

Vincenzo Consolo

Giravo e giravo, per strade, vicoli, piazze dentro la città nera, nell'intrico dell'ossidiana, nella spirale d'onice, giravo nella scacchiera di lava e marmo folgorata da una luce incandescente. Così ogni volta ch'ero a Catania, dentro quella scenografia di grazia e opulenza, di vuoti e pieni, di rigore e di eccesso, fra quelle quinte di ragione e fantasia, di levità e gravezza, di concavo e convesso, di voli d'angeli sopra cupole, pinnacoli, di *Liotri*, *Veneri*, severe grate, capricci goyeschi. Ogni via poi, cantone, facciata di chiesa o di palazzo suscitava memorie, risuscitava fantasmi di persone e personaggi: Verga deluso e risentito. De Roberto feroce e cupo, Rapisardi gonfio e tonante, Brancati caustico e ghignante... E Bellini, Grasso, Musco; e Consalvo, don Blasco, Giovanni Paolo Antonio... La città sotto il vulcano nutriva solo turgori mascholini, iattanze e nevrosi, logorrea e afasia, furbizia e candore, frenesia e paralisi, foia e impotenza, farsa e tragedia: tributo alla Montagna, alla madre funesta, scotto del vivere sotto la sua minaccia.

Entrando per porta Uzeda, un giorno d'un remoto tempo, procedevo lento per quella via Etnea di meraviglie e abbagli, sorbivo immagini, voci, accenti, odori, barcollavo fra stupori e rapimenti. Un'isola di sosta m'apparve all'improvviso, un antro di quiete e di respiro: il vano fresco e silenzioso d'una libreria. Scrutai le scansie e vidi libri vecchi, rari, che nella mia voracità d'adolescente desideravo leggere, in quella mia stagione di squattrinato volevo possedere.

Appuntai lo sguardo sui volumi un po' ingialliti della *Storia dei Musulmani di Sicilia* di Michele Amari che mi accese la bramosia d'averlo, la voglia di divorarlo.

Avanzai fino al banco, dietro il quale era un vecchio signore, magro, alto, il viso nobile, i folti capelli bianchi.

– Quanto costa l'Amari? – chiesi ansioso e impacciato.

Il vecchio sorrise. Disse:

– T'interessa tanto? –

Annuii deciso con la testa.

– Quanto puoi darmi? – chiese.

Tirai fuori dalla tasca quanto mi restava e lo mostrai sulle palme. Sorrise ancora. Il vecchio, aggirò il banco, andò alla scansia e prese i volumi dell'Amari. Fece un bel pacco legato con lo spago. Io sempre là, immobile, il denaro sulle mani.

Mi guardò ancora sorridendo. Con l'indice e il pollice prese una banconota minuta e la fece dall'alto planare sopra il banco.

– Un prezzo simbolico... – disse. E: – Se mi capitano ancora clienti come te, posso chiudere qui anche domani... –

Mortificato, gli feci cenno di prendere tutto il resto del denaro, ma egli allontanò le mani sorridendo ancora divertito.

– Leggilo, – mi disse – leggilo con attenzione e passione. Vedrai che bellezza... –

Ringraziai e uscii, quasi scappai vergognato dalla libreria. Ma mi girai a guardare la vetrina, l'insegna sopra. LIBRERIA PRAMPOLINI c'era scritto. Corsi fino a piazza Stesicoro a prendere la corriera del ritorno. La sera, a casa, aperto il pacco, ammirai le copertine dei volumi. Sotto il nome dell'autore, sotto il nome e il titolo del curatore, v'era una piccola figura, un vecchio in pellegrina che avanzava appoggiandosi a un bastone e la scritta *A frusto A frusto*. In basso quindi, CATANIA – Romeo Prampolini – Editore – 1935.

Ebbi un balzo, un sussulto. Era dunque lui, il mio vecchio e munifico libraio, l'editore di questo capolavoro dell'Amari. Nel retro, la copertina portava scritto a matita: *5 vol. Insep. L. ar. 122*

*volte – 18 – 10 – 54. Lettere e cifre misteriose per me, indecifrabili, tranne quel 5 volumi inseparabili.*

E potrò mai dimenticare il vecchio Romeo Prampolini, il valoroso editore e libraio di Catania, il donatore d'un prezioso libro che mi accompagna da una vita?



## CORREDO ICONOGRAFICO\*

\* I Disastri qui di seguito riprodotti sono tratti da: F. Goya, I disastri della guerra, in <http://www.leonardobasile.it/Goya%20Francisco.htm>.





1. *Tristi presentimenti di ciò che accadrà*, acquaforte, puntasecca, bulino e brunitoio.  
178 x 220 mm.

Un uomo inginocchiato e supplicante, vestito di stracci, si umilia e guarda verso l'alto; lo circonda un paesaggio non meno angosciante la cui oscurità (fisica e simbolica) sembra popolata da esseri mostruosi, preludi della non-ragione che verrà. [...]



2. *La Verità è morta*, acquaforte e brunitoio. 176 x 221 mm.

Una donna giovane e bella, coronata d'alloro e a seno nudo, simbolo della Costituzione e della Verità, giace morta ai piedi di un nutrito gruppo di ecclesiastici e di frati, uno dei quali si appresta impaziente a scagliare sul cadavere la prima palata di terra. Presiede la sepoltura un vescovo che, lungi dal benedire il cadavere, segnala il cielo come se si trattasse di un disegno divino [...]. A destra, la Giustizia piange sconsolata la morte della Verità (Ferdinando VII eliminò nel 1814 la Costituzione); la bilancia, suo attributo, resta prigioniera. La luce soprannaturale che irradia la Verità non è naturalista e i personaggi che partecipano alla scena sono illuminati o nella penombra, in funzione del loro ruolo espressivo.



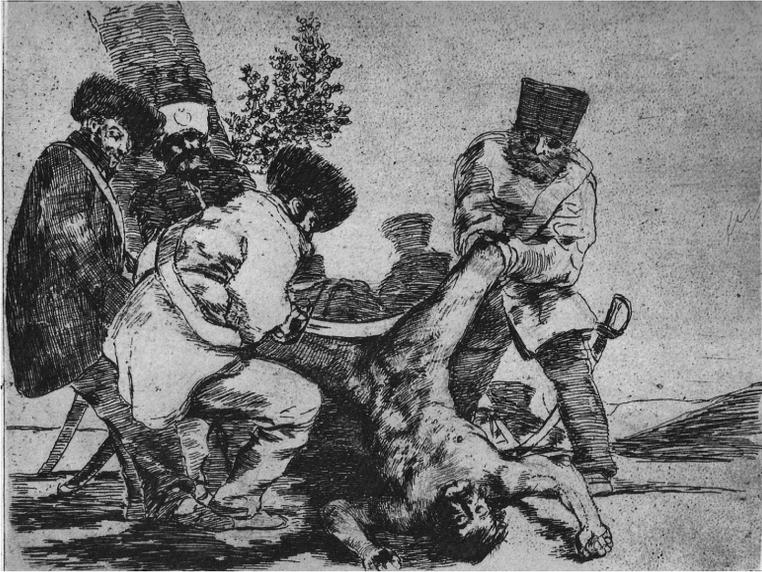
3. *I risultati*, acquaforte. 179 x 220 mm.

[...] un uomo disteso, quasi esanime, agonizza mentre un paio di vampiri gli succhiano il poco sangue che gli resta; alle sue spalle, si avvicina un intero stormo di vampiri. Sono questi i risultati della restaurazione dell'Ancien Régime in Spagna. L'azione dei vampiri è metafora delle imposte reintrodotte da Ferdinando VII e specialmente quelle ecclesiastiche, che "succhiano il sangue" alla popolazione, ancora oberata dalla miseria del dopoguerra.



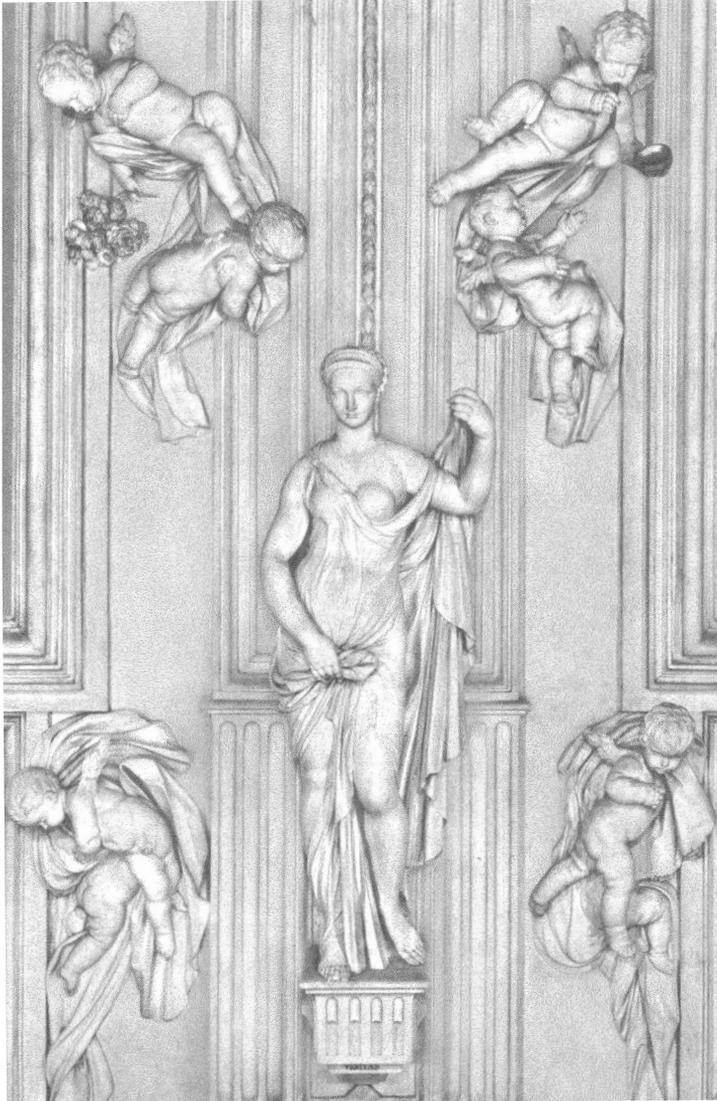
4. *L'avvoltoio carnivoro*, acquaforte, bulino, brunitoio e puntasecca ? 177 x 221 mm.

Un colossale avvoltoio è spinto da un uomo provvisto di forza; a sua volta, costui è seguito da una folla eterogenea per sesso e condizione (civili, ecclesiastici...); alcune persone sorridono allegramente. L'avvoltoio rappresenta le truppe francesi espulse dal popolo; i versi del poeta Arriaza nella *Profezia dei Pirenei* (1808) offrono la chiave: "E fugge tra i tuoi guerrieri/ come in stormo di carnivori avvoltoi". La caduta di Napoleone implicò la firma da parte di Ferdinando VII del manifesto del 4 maggio 1814 e la ripresa delle lotte tra servili e liberali.



5. *Che altro si può fare?*, acquaforte, guazzo, bulino e brunitoio. 157 x 207 mm.

Un gruppo di mamelucchi trattiene per le gambe un prigioniero nudo che un altro soldato sta per mutilare all'inguine. [...] Per Goya tutta queste serie di crudelissimi atti di barbarie è provocata dall'eclisse della ragione, che trasforma l'uomo in bestia [...].

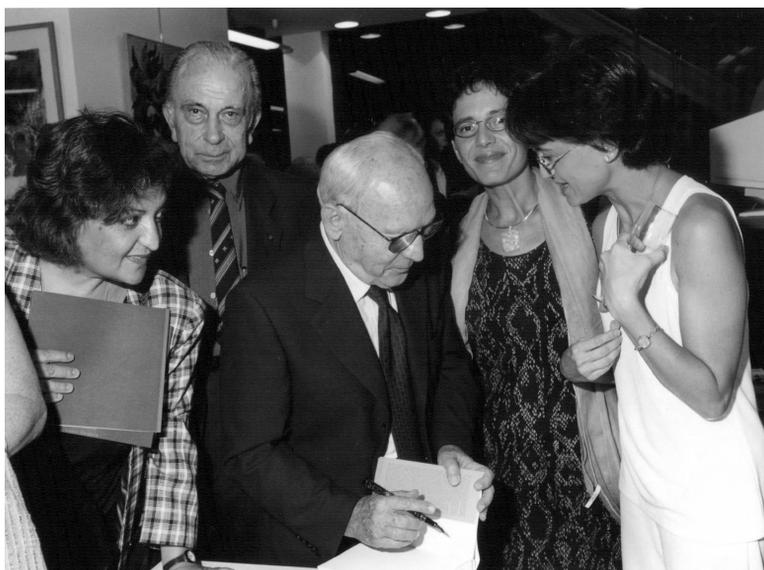


Giacomo Serpotta, *La Verità e putti*, Palermo, Oratorio di San Lorenzo

## CORREDO FOTOGRAFICO\*

\* Le foto 1 e 2 sono state scattate il 9 settembre 2000 in occasione dell'inaugurazione della sede rinnovata della Libreria Cavallotto Corso Sicilia a Catania, alla quale Vincenzo Consolo fece dono, insieme ad altri autori e artisti, del suo racconto *I libri di Catania* (qui, pp. 119-121) per una pubblicazione fuori commercio. Le foto 3, 4, 5 e 6 sono state scattate nella libreria Cavallotto Corso Sicilia, il 15 novembre 1988 in occasione della presentazione del libro *Le pietre di Pantalica* di Vincenzo Consolo.





1. Catania, 9 settembre 2000, Libreria Cavallotto Corso Sicilia. A sinistra: la poetessa Maria Gabriella Canfarelli, l'avvocato Antonello Dato, al centro Vincenzo Consolo, a destra le libraie Cetti e Luisa Cavallotto.



2. Catania, 9 settembre 2000, Libreria Cavallotto Corso Sicilia. Da sinistra la libraia Adalgisa Cavallotto, Vincenzo Consolo, l'attrice Lucia Sarso



3. Catania, 15 novembre 1988, Libreria Cavallotto Corso Sicilia. Presentazione de *Le pietre di Pantalica* di Vincenzo Consolo



4. Vincenzo Consolo



5. Vincenzo Consolo



6. Da sinistra Salvatore Silvano Nigro, Vincenzo Consolo, la libraia Cetti Cavallotto





*Ultimi volumi pubblicati nella stessa collana:*

25. *La letteratura riflessa. Citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, a cura di Laura Cannavacciuolo
26. GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*, introduzione e cura di Moreno Savoretti
27. ANTONIA MARCHIANÒ, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*
28. «Non sono venuto a portare la pace ma la spada». *Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata*, a cura di Maura Locantore
29. GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, D'Annunzio, Saba e Montale*
30. *Atti del Convegno Internazionale Alberto Moravia e La ciociara Letteratura. Storia. Cinema III*
31. SALVATORE QUASIMODO, *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, a cura di Carlangelo Mauro, prefazione di Giuseppe Rando, interventi di Elena Candela, Alessandro Quasimodo, Sergio Mastroeni
32. *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, prefazione di Giulio Ferroni, introduzione di Gian Mario Anselmi
33. NELLO IALONGO, *Un anno speciale. Il cinquantesimo anniversario di Sabaudia*
34. FABIO PIERANGELI, *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nieve e i "mostri" del Circeo*
35. ALBERTO GRANESE, «*Per guisa d'orizzonte che rischiarì*». *Florilegio degli scritti*, a cura di Angelo Favaro e Carlo Santoli, con un saggio di Rosa Giulio

