



## Tra spirali e disastri della storia: per un approccio critico all'influenza di *Il secolo dei lumi*, di Alejo Carpentier, su *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, di Vincenzo Consolo

Alessandro Secomandi<sup>1</sup>

Ricevuto: 10 dicembre 2021 / Modificato: 21 novembre 2022 / Accettato: 28 giugno 2023

**Riassunto.** L'articolo si propone di analizzare criticamente l'influenza di *Il secolo dei lumi* (Alejo Carpentier, 1962), nella traduzione di Maria Vasta Dazzi del 1964, su *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Vincenzo Consolo, 1976), entrambi romanzi storici. Fornendo spunti tematici e utilizzando strumenti filologici, il suo obiettivo è approfondire questo legame controverso, oggetto di dibattito tra gli studiosi di Consolo.

**Parole chiave:** Vincenzo Consolo; *Il sorriso dell'ignoto marinaio*; Alejo Carpentier; *Il secolo dei lumi*; intertestualità.

[en] Between history's spirals and failures: A critical approach to the influence of Alejo Carpentier's *Il secolo dei lumi* on Vincenzo Consolo's *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

**Abstract.** This paper seeks to critically examine the influence of Alejo Carpentier's *Il secolo dei lumi* (1962), translated by Maria Vasta Dazzi in 1964, on Vincenzo Consolo's *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), both historical novels. The main purpose is to provide some thematic patterns and philological tools in order to thoroughly analyse so controversial a trail, which is a subject of debate among Consolo scholars.

**Keywords:** Vincenzo Consolo; *Il sorriso dell'ignoto marinaio*; Alejo Carpentier; *Il secolo dei lumi*; intertextuality.

**Sommario:** 1. Carpentier nella produzione di Consolo: evidenze, stato dell'arte e prospettive 2. Letterati, spirali, dipinti: punti di contatto tra *Il secolo dei lumi* e *Il sorriso dell'ignoto marinaio* 3. *Il secolo dei lumi* (ed. Longanesi) e *Il sorriso dell'ignoto marinaio*: le didascalie di Goya e altri echi 4. Conclusioni.

**Come citare:** Secomandi, Alessandro (2023): «Tra spirali e disastri della storia: per un approccio critico all'influenza di *Il secolo dei lumi*, di Alejo Carpentier, su *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, di Vincenzo Consolo», *Cuadernos de Filología Italiana*, 30, pp. 395-414. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.79274>

<sup>1</sup> Università degli Studi di Bergamo. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Piazza Rosate 2, 24129 – Bergamo.  
E-mail: [alessandro.secomandi@unibg.it](mailto:alessandro.secomandi@unibg.it)

## 1. Carpentier nella produzione di Consolo: evidenze, stato dell'arte e prospettive

Non c'è dubbio che Consolo conoscesse bene Carpentier: i riferimenti espliciti alla sua figura e alla sua opera ricorrono più volte nella produzione del siciliano, dalle interviste agli articoli giornalistici passando per saggi e romanzi. Il primo fra i tanti qui raccolti risale a un'intervista del 1980, quattro anni dopo la pubblicazione di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976; d'ora in poi *SIM* per le citazioni dell'opera). A precisa domanda di Mario Fusco sulle influenze personali, Consolo dichiara di sentirsi particolarmente vicino alla narrativa del cubano, quanto meno in quel periodo. È un appunto prezioso perché, appena prima, l'autore ricorda che i suoi esordi – e si dovrà pensare a racconti come *Un sacco di magnolie* (1957) e *Un filo d'erba ai margini del feudo* (1966), ma soprattutto al romanzo *La ferita dell'aprile* (1963) – testimoniano piuttosto un debito nei confronti di Verga, Sciascia, Brancati, Gadda, e ancora Faulkner e Hemingway (Fusco 1980: 16). Si tratta di un *pantheon* variegato, insomma, nel quale Carpentier sembra comunque trovarsi in posizione privilegiata.

Nel 1986, in un breve saggio dal titolo «La pesca del tonno», Consolo propone un parallelismo olfattivo tra le tonnare del suo Mediterraneo e i Caraibi, elogiando in Carpentier la capacità di far «sentire gli odori dei cordami, del rum, dei cereali, delle aringhe di una bottega delle Antille» (Consolo [1986] 2015: 1034-1035). L'icasticità, la resa visuale del linguaggio, risalta quindi fra i maggiori elementi d'interesse.

Tre anni dopo, in occasione di un'altra intervista, Mario Nicolao chiede un commento sulla stagione del Terrore, sulla ghigliottina e, più in generale, sulla condanna a morte. Consolo risponde citando

le fucilazioni all'alba di Goya nei *Disastri della guerra*, ma voglio ricordare [anche] Alejo Carpentier, questo narratore sudamericano che amo molto e il suo libro *Il secolo dei lumi*. Ci racconta di come la ghigliottina venne portata nel Nuovo Mondo, in queste terre non ancora toccate dal delitto di Stato. (Nicolao 1989)<sup>2</sup>

Complementare un suo articolo per il *Corriere della Sera*, di poco successivo, che si apre con l'*incipit* della prima traduzione italiana di *El siglo de las luces* (1962), *Il secolo dei lumi* Longanesi ([1962] 1964; d'ora in poi *SL* per le citazioni dell'opera):

«Questa notte ho visto di nuovo ergersi la Macchina... La Porta-senza-battente stava eretta a prora, nell'essenzialità dell'architrave e degli stipiti, con quella sua squadra ad angolo retto, mezzo timpano rovesciato, triangolo nero, dal taglio obliquo d'acciaio, freddo, sospeso ai *battenti*... ». Così inizia *Il secolo dei lumi* di Alejo Carpentier e dice del trasporto della ghigliottina nel Nuovo Mondo, nelle Antille, dove è già arrivata l'onda lunga della Rivoluzione. (Consolo 1989)<sup>3</sup>

Nel 1997 il siciliano pubblica un pezzo dedicato quasi interamente a Carpentier, questa volta a *El reino de este mundo* (1949). Consolo ne esalta il linguaggio «musicale», le «fantasie» e il sistema dei personaggi: tutti elementi che, aggiunge, si svi-

<sup>2</sup> Del tutto analogo il rimando a Goya e al romanzo di Carpentier in uno scritto su Leonardo Sciascia (Consolo [1999] 2017: 206-207).

<sup>3</sup> Il corsivo è mio. Qui Consolo non rispetta l'edizione Longanesi, dove si trova «montanti» al posto di «battenti» (*SL*: 11).

luppiano a partire da una «realità storica» ben definita (Consolo 1997). *El recurso del método* (1974), settimo romanzo del cubano, viene citato nell'ultimo di Consolo, *Lo spasimo di Palermo* (1998), che accenna alla sua sequela di «corruzione, colpi di stato, sommosse, repressioni, torture, massacri in un immaginario paese latinoamericano» (Consolo [1998] 2015: 902).

Infine, almeno per quanto si è potuto appurare, spiccano le belle parole su Carpentier in un'intervista del 2006, a Valencia, per un convegno su *Lunaria* (1985):

Avevo letto prima [...] *Il secolo dei lumi* ed *Il regno di questa terra*, ma *Concerto barocco* l'ho letto dopo aver composto *Lunaria*. Ho sempre considerato Alejo Carpentier come uno dei più grandi scrittori del Novecento. Credo che non sia stato dato il Premio Nobel ad Alejo Carpentier soltanto perché era uno scrittore cubano, ambasciatore di Cuba a Parigi. (Romera Pintor 2006: 85)

Pare però da escludersi una lettura approfondita dei testi in originale. Non solo, a eccezione di *El recurso del método* in *Lo spasimo di Palermo*, i vari titoli appena riportati figurano in italiano (dato comunque poco significativo di per sé), ma soprattutto nel 2012, fra gli scaffali della biblioteca di Consolo, risultava un unico volume in spagnolo di Carpentier: l'edizione Bruguera del 1982 di *La ciudad de las columnas* (1964), sorta di reportage lirico-architettonico su L'Avana<sup>4</sup>.

Anche per questo non è semplice dimostrare che l'opera del cubano – nove romanzi, alcuni racconti, numerosi saggi e conferenze – abbia un peso determinante su quella di Consolo, in particolare su *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Se si aggiunge che a oggi non è stata tradotta buona parte della produzione di Carpentier, e che il suo spagnolo – specie nella narrativa – è complesso e ricercato<sup>5</sup>, diventa ancora più prezioso il dato cronologico nell'intervista del 2006: probabilmente il siciliano, prima di leggere *Concerto barocco* (tr. it. 1991), conosceva soltanto *Il regno di questa terra* (tr. it. 1959) e *Il secolo dei lumi* ([1962] 1964). La stesura di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* inizia non oltre il 1968, e si conclude otto anni dopo (Messina 2009: 87-107).

In altri termini, è rischioso considerare Carpentier un modello centrale per Consolo invece che, come più plausibile, uno degli interlocutori preferiti nella scena ispanoamericana (forse proprio il maggiore): senz'altro fonte di fervide letture da cui attingere, ma non necessariamente per contaminazioni sistematiche. Due dei pochi contributi critici che si occupano di questa ricezione, infatti, si limitano a individuare calchi o prestiti isolati. È il caso dell'*incipit* di *Retablo*, che presenta degli echi di *Concerto barocco* (Messina 2018: 130-131), e della sua ghigliottina, verosimilmente mutuata da *Il secolo dei lumi* (Grassia 2011: 70). In un terzo saggio si accenna a una presunta rielaborazione corposa di *Il secolo dei lumi* lungo *Retablo*, tralasciando però di esporla (Scuderi 1997: 91); un quarto, meno conciso, offre un'interessante serie di suggestioni tra i due (Gallo 2015: 675-680).

Di nuovo lacunoso un quinto apporto, che in generale riconduce a Carpentier certi nuclei di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*: la «fusione di temi alti e bassi [attraverso] una commistione di mito e storia», la «concezione spiralforme» della storia

<sup>4</sup> Lo attesta una scheda personale di Nicolò Messina, messa gentilmente a disposizione di chi scrive.

<sup>5</sup> Chi volesse approfondire questa peculiarità barocca della sua lingua può consultare, oltre alla dichiarazione di intenti che è Carpentier ([1964] 1990), studi quali Márquez Rodríguez (1970) e González Echevarría (2004).

e quella «*real maravillosa* della realtà» (Pascale 2006: 18). Ma, per l'appunto, manca una qualsiasi verifica testuale, in particolar modo dell'ultima asserzione. La sfera del *real maravilloso*, introdotta ed esplorata largamente da Carpentier in *El reino de este mundo*, coinvolge un ventaglio di strategie narrative che giustappongono o sovrappongono due prospettive diverse: la prima, inammissibile per i parametri occidentali contemporanei, legata a una visione magica dell'esistenza; la seconda, al contrario, razionale. Forse l'esempio più emblematico è la messa al rogo di un personaggio storico, lo sciamano Mackandal: per gli schiavi di origine africana il condannato riesce a salvarsi fuggendo sotto sembianze animali; per chi non appartiene a questa cultura, viceversa, muore carbonizzato. In *El reino de este mundo* Carpentier mostra entrambi gli sguardi, uno dopo l'altro, senza gerarchie di attendibilità (Carpentier [1949] 1993: 11-17). Ebbene, se è lecito dubitare che possa trovarsi qualcosa di equiparabile nell'*opera omnia* del siciliano, sicuramente questo approccio non trova nessun riscontro in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.

Passando più nel dettaglio all'influenza di *Il secolo dei lumi* Longanesi su *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, la bibliografia recuperata si riduce a due titoli. Il primo ne confronta in chiave genetica una scena a testa, rilevando brillantemente un calco. Ma questo rinvenimento, seppur inoppugnabile, non basta ad avvalorare l'ipotesi che *Il secolo dei lumi* sia un «supporto» costante per l'intero intreccio di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Grassia 2011: 69-70)<sup>6</sup>. Quella di Salvatore Grassia resta una supposizione non corroborata dalle prove a carico e difficile da dimostrare nella sua globalità: anche perché la copia Longanesi in possesso di Consolo deve ritenersi perduta, con tutti gli appunti e le note al testo che avrebbero potuto darvi sostegno<sup>7</sup>.

Il maggior invito alla cautela arriva probabilmente dal simbolo della spirale, specie dalle sue declinazioni della conchiglia. Lo stesso Grassia (2011: 69-70) e Salvatore Silvano Nigro (2015: 16) riconducono quelle che fanno da *Leitmotiv* in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* a *Il secolo dei lumi*, o comunque all'immaginario delineato da Carpentier. Ciononostante, ancora una volta manca qualunque verifica materiale dell'assunto.

Tra le pagine di *Il viaggio di Odisseo* (1999) Consolo, invitato a un commento sul senso della spirale nel suo romanzo, non cita mai Carpentier, bensì Kerényi, Calvino ed Eliade (Consolo / Nicolao 1999: 19). Vero che in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* la conchiglia rappresenta, per ammissione dell'autore, anche «il passaggio dal mare alla terra» (Fusco 1980: 17), e che in *Il secolo dei lumi* questa viene descritta come il «Mediatore fra tutto quello che è evanescente, che scorre, che è fluido [...], e la terra delle cristallizzazioni, delle strutture e delle stratificazioni, dove tutto è tangibile» (*SL*: 230). Non si può dimenticare, però, che l'origine della spirale si perde nella

<sup>6</sup> Più prudente Gianni Turchetta quando afferma che «un altro testo molto importante per la genesi del romanzo [è] *Il secolo dei lumi* (1962) del cubano Carpentier, che Consolo legge nella traduzione di Maria Vasta Dazzi, Longanesi» (Turchetta 2015: 1309).

<sup>7</sup> Grazie alla disponibilità degli archivisti e dei responsabili che si sono materialmente occupati della ricerca, è ormai accertato che il volume non si trova presso la Fondazione Mondadori (Milano), dov'è conservata la biblioteca dello scrittore, né all'interno del castello Gallego, a Sant'Agata di Militello, nella Casa letteraria a lui dedicata. Consolo era solito apportare postille e sottolineature ai suoi libri: chi scrive lo ha potuto constatare sulla copia personale di *Il regno di questa terra* Longanesi, questa sì custodita dalla Fondazione Mondadori e annotata qua e là, sebbene non fittamente. Oltretutto, a Milano è consultabile pure il suo *Il secolo dei lumi* Sellerio, la seconda traduzione italiana, del 1999, a cura di Angelo Morino. Significativo che non porti alcun segno da parte di Consolo, quasi a voler indicare in *absentia* che la precedente, quella Longanesi del 1964, era glossata.

notte dei tempi e in un crogiolo di culture diversissime, e che altri studiosi ne parlano, prima di Carpentier, in termini non molto differenti. Ad esempio, proprio Eliade scrive che «dalla preistoria ai giorni nostri» la conchiglia incarna il ciclo della vita – nascita, riproduzione, morte – in una serie tanto estesa quanto eterogenea di contesti, tra cui le «cosmologie acquatiche» e le «cerimonie agricole» (Eliade [1952] 1981: 113-114). Pure in questa circostanza emerge l'incontro di acqua e terra, fluidità e solidità: un connubio che può quindi ritenersi parte del palinsesto di Consolo a prescindere da Carpentier.

Sul motivo in questione sembra cauto anche il contributo più recente, articolato e minuzioso su *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Il secolo dei lumi*, che comunque – escludendo la riproposizione del calco scoperto da Grassia – si limita a individuare delle convergenze tematiche e linguistiche (Valentini 2020), queste ultime particolarmente calzanti perché legate a specifiche figure retoriche<sup>8</sup>. Come in buona sintesi segnala l'autrice Francesca Valentini, rispetto cui si fa soltanto un piccolo passo oltre, *Il secolo dei lumi* ha nella spirale un elemento dinamico, simbolo degli eterni, impercettibili divenire che sono la natura e la storia; al contrario, in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* la conchiglia assume i connotati più foschi del carcere di Sant'Agata di Militello, e dunque della ciclicità inesorabile dei soprusi, delle ingiustizie, della disuguaglianza. Lo si vedrà a breve.

È verosimile e ragionevole, insomma, che Consolo attinga questa forma pure da Carpentier, tra gli altri, e che non pochi brani di *Il secolo dei lumi* trovino eco lungo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Tuttavia, l'effettiva consistenza filologica di questo ponte intertestuale, che – vale la pena sottolinearlo – è visibile, benché carsicamente, rimane dubbia: si tratta di un'influenza profonda, come afferma Grassia, oppure di un'affinità fra scrittori vicini, almeno per certi versi? E nel caso Carpentier andasse davvero annoverato fra i modelli maggiori, bisognerebbe ridimensionare la centralità di assodati numi tutelari quali Verga o Manzoni (Turchetta 2015: 1304)? Lungi dal voler rispondere in via definitiva alle due domande, la prossima sezione offre una rassegna di altre corrispondenze tematiche, complementari a quelle rilevate da Valentini; la terza e penultima, invece, si concentra sulle ipotesi genetiche di prestiti e calchi. Sia chiaro che nessuna delle convergenze contenutistiche, le prime in ordine, può considerarsi completamente inedita: alcuni osservatori di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* le hanno già indicate. Tutte, però, mancano ancora di un autentico esame.

## 2. Letterati, spirali, dipinti: punti di contatto tra *Il secolo dei lumi* e *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

L'intersezione più ampia ed evidente tra le due opere è data dal genere di appartenenza: entrambi sono romanzi storici. Meno scontate, invece, le analogie di contesto. Sia *Il secolo dei lumi*, sia *Il sorriso dell'ignoto marinaio* hanno come protagonisti degli intellettuali che diventano testimoni, loro malgrado, di processi rivoluzionari dalle molte ombre.

Il primo ruota intorno a un giovane proprietario terriero di L'Avana, Esteban, inizialmente disinteressato a qualsiasi questione estranea alla dimora di famiglia e al

<sup>8</sup> A riprova del suo approccio comparativo non strettamente genetico, il saggio prende in considerazione l'originale *El siglo de las luces*, e non *Il secolo dei lumi* Longanesi.

commercio dello zucchero. Ma nell'ozio agiato della casa irrompe la Storia, incarnata dal motore dell'intreccio Victor Hugues. È un personaggio realmente esistito, marsigliese agente di Robespierre nei Caraibi, che contagia Esteban con i proclami giacobini facendolo anche passare da una Parigi carnevalesca e inebriante. Il ragazzo viene quindi coinvolto in una serie di drammatici eventi tra Francia, Guadalupa e Guyana sempre sotto l'egida di Victor, che gli farà scoprire uno dei lati oscuri della Rivoluzione del 1789: lo schiavismo persistente nelle colonie d'oltremare, a discapito degli ideali di libertà, uguaglianza e fraternità. Tra i risvolti più forti e concreti di questa contraddizione, la nave su cui viaggiano Esteban e Hugues diretti a Guadalupa. Sul bastimento, infatti, si trovano delle copie stampate del Decreto del 16 Piovoso, che dovrebbe sancire l'abolizione della schiavitù, e insieme una ghigliottina destinata alla manodopera riottosa: un'immagine rielaborata in maniera personalissima da Consolo, caso di studio per la terza sezione dell'articolo. A ogni modo, l'odissea dell'*habanero* fra Europa e Caraibi si riassume in una sequela di violenze e principi traditi.

Proprio per questo l'entusiasmo ideologico e *lato sensu* politico di Esteban, ingenuamente fedele ai valori astratti della Dichiarazione del 1789, si esaurisce portando prima allo scetticismo e poi, man mano, a una totale, rassegnata passività di fronte alle ingiustizie. *Il secolo dei lumi* si conclude con Esteban e sua cugina, Sofia, che combattono per le strade di Madrid: è il 2 maggio 1808, giorno delle sanguinose sommosse contro gli invasori napoleonici. Anche se il lettore non potrà sapere nulla di esplicito sul loro conto, presumibilmente perdono la vita entrambi, scesi un'ultima volta dalla torre d'avorio non per volontà di Esteban, ma della donna, e comunque in un sacrificio generoso quanto poco utile nell'immediato<sup>9</sup>.

Qualcosa di simile, pur con tutte le diversità del quadro storico e sociale, accade in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Il barone Enrico Pirajno di Mandralisca, protagonista e personaggio storico, è un nobile erudito che ha lasciato alle spalle una breve parentesi parlamentare nel governo di Ruggero Settimo, dedicandosi così alle sue collezioni artistiche e alla malacologia. Ritirato nel proprio palazzo a Cefalù, che apre soltanto per dare sfoggio di nuovi pezzi pregiati – tra cui il *Ritratto d'uomo* (Antonello da Messina, 1465 ca.), *Leitmotiv* del romanzo – e amenità varie, riceve l'inattesa visita di un altro motore dell'intreccio che, analogamente a Hugues per Esteban in *Il secolo dei lumi*, scuote la sua vocazione civile assopita. È Giovanni Interdonato, agitatore antiborbonico che punta il dito contro le incombenze di Pirajno:

«E voi pensate, Mandralisca, che in questo momento siano tutti lì ad aspettare di sapere i fatti intimi e privati, delle scorze e delle bave, dei lumaconi siciliani?» .

«Non dico, non dico...» – disse il Mandralisca un po' ferito. – «Ma io l'ho promesso, già da quindici anni, dal tempo della stampa della mia memoria sopra la malacologia delle Madonie...».

«Ma Mandralisca, vi rendete conto di tutto quello che è successo in questi quindici anni e del momento che viviamo?».

«Io non vi permetto!...» scattò il Mandralisca.

«E voi invece, barone, mi dovete permettere, perché non siete un *pazzo allegro*, un *imbecille* o calacausi come la maggior parte degli eruditi e dei nobili siciliani...

<sup>9</sup> Chi volesse approfondire alcuni di questi aspetti, specie i più pertinenti al confronto con Consolo, può consultare Carballo ([1963] 1985: 67), Dorfman (1970: 19-20), San José (2007) e Scarabelli (2012).

Voi siete un uomo che ha le capacità di mente e di cuore per poter capire...». (SIM: 160)

Eppure, nonostante il ravvedimento, la maturazione di Mandralisca e la sua presa di coscienza si rivelano incomplete. È vero che Pirajno comprende perfettamente le ingiustizie dietro ai fatti di Alcara Li Fusi, del 17 maggio 1860, e perciò le ragioni di tutte le *jacqueries* della Sicilia preunitaria (strage di Bronte compresa): illuso da una classe dirigente priva di scrupoli, il sottoproletariato rurale scambia un rivolgimento solo e soltanto politico – l’annessione dell’isola al regno di Sardegna – per un’autentica rivoluzione sociale ed economica, fiducioso in una riforma agraria che avrebbe ripartito equamente le terre coltivabili. Disorganizzati e in preda a violenza cieca, i rivoltosi vengono prima aizzati dai notabili antiborbonici e poi repressi dall’esercito garibaldino (per es. Riall 2012). È lo scenario cui assiste il barone, arrivato sui Nebrodi circa un mese dopo i moti.

A dimostrare la sua empatia per gli insorti sono soprattutto i capitoli sei e sette di *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, rispettivamente «Lettera di Enrico Pirajno» e «Memoria», dove il protagonista – qui anche narratore – prende in parte le loro difese perché gli arrestati ricevano un giusto processo, non condizionato da fattori esterni. D’altro canto, però, come ammesso dal medesimo Mandralisca e segnalato da alcuni contributi critici, Pirajno non può porsi sullo stesso piano di quei subalterni cui vorrebbe dare voce: per usare una fortunata etichetta narratologica, la sua posizione socioculturale – dalla quale non può retrocedere – lo rende intrinsecamente inattendibile<sup>10</sup>. Questo si traduce in una testimonianza epistolare, sui postumi del 17 maggio, farcita di citazioni colte e figure retoriche lontanissime dalla sensibilità dei contadini (per es. Messina 2009: 375; Mazzocchi 2010: 106), che sono i veri destinatari dell’atto solidale di Mandralisca.

A riprova, proprio Consolo vedeva nel lascito artistico-bibliotecario del suo Pirajno a Cefalù – il preambolo romanzesco di quello che ancora oggi, nella realtà, è il Museo Mandralisca – una soluzione quanto mai limitata e demagogica agli ampi squilibri locali (Nisticò 1993: 44-45). Insomma, alla pari di Esteban, anche il barone scende in colpevole ritardo dalla torre d’avorio, quando la sollevazione è già soffocata: il suo gesto in favore degli incarcerati deve considerarsi riparatore e circostanziale, più che concretamente costruttivo. La loro *Bildung* militante, che pure li porta ad abbandonare l’iniziale apatia, si logora nel caso di Esteban e risulta piuttosto limitata in quello di Mandralisca. Forse non stupirà che, nei contenuti, le loro formule di congedo da un impegno materiale siano se non altro accostabili: mentre il giovane chiude, di fatto, con «le nostre forze non riusciranno mai a dare un assetto diverso alle cose del mondo» (SL: 343), Pirajno corre ai ripari esclamando «Agire, dunque, Interdonato? Non io, non io!» (SIM: 219), per poi annunciare la sua donazione al comune<sup>11</sup>.

Ne deriva che entrambi i romanzi presentano una visione non lineare della storia e del suo progredire. Da un lato, si diceva, la Rivoluzione francese che mostra un

<sup>10</sup> Riassumendo, inattendibile è la voce che, all’atto del racconto, non può o non vuole fornire una versione genuina degli eventi. La formula, introdotta da Wayne Booth nel 1961, ha articolato una sorta di campo di studi a sé stante: per una prospettiva aggiornata Nünning (2015).

<sup>11</sup> L’unico personaggio di *Il secolo dei lumi* che si presta davvero a un confronto solido con Mandralisca è Esteban, e per questo si dovrebbe prendere con rinnovata cautela l’assonanza, proposta da Valentini (2020: 5-7), fra Pirajno e Hugues.

volto oscuro e colonialista, tradendo i suoi principi di libertà, uguaglianza e fraternità e innescando una serie di controrivolte (nonché di successive contro-controrivolte, in un ciclo apparentemente infinito); dall'altro, invece, un tumulto soppresso senza concessioni per il sottoproletariato rurale, anzi lasciando dinamiche di potere pressoché invariate. Si troverebbe quindi nel giusto Vincenzo Pascale, almeno di primo acchito, sulla già citata «concezione spiraliforme» della storia intersecante *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Il secolo dei lumi*. Consolo, afferma l'osservatore, l'avrebbe ripresa proprio da Carpentier (Pascale 2006: 18)<sup>12</sup>. In verità, a un esame accurato l'analogia si scopre pertinente solo fino a un certo punto, e pare meno rischioso considerarla una nuova convergenza, piuttosto che un esempio di filiazione diretta: anche perché la «concezione spiraliforme» del primo non corrisponde pienamente a quella del secondo, e ha con ogni probabilità modelli maggiori.

Nel romanzo del cubano il progredire storico è segnato dagli scarti che spezzano, pur impercettibilmente, un cerchio continuo di stasi e rivoluzione. I fatti tendono a ripetersi in modo simile ma non identico, con piccole deviazioni che per l'appunto scongiurano un corso immutabile e, nel lungo periodo, producono sviluppi tangibili benché minimi. Basti un unico esempio: le sommosse degli schiavi nella Guyana francese. Dalla loro prospettiva, il 1789 porta prima una ventata di emancipazione con il Decreto abolizionista del 16 Piovoso, poi il ripristino quasi immediato dello sfruttamento. Nel penultimo capitolo di *Il secolo dei lumi*, però, i fuggiaschi si prendono una rivincita contro gli oppressori: i latitanti sbaragliano la spedizione di ricerca organizzata da Hugues, costringendola alla ritirata e gettando le basi per una rinnovata e provvisoria libertà, poco meno fragile della precedente. Si tratta dunque di uno stallo imperfetto, fluido ed effimero, con i *cimarrones* scampati alla caccia che aprono una stagione inedita, diversa dalle altre – l'episodio costituisce un *unicum* nell'intreccio – e, ciononostante, soggetta all'ennesimo stravolgimento. Parafrasando il finale di *Il regno di questa terra* Longanesi, che Consolo doveva apprezzare molto<sup>13</sup>, ogni frattura nello stato delle cose rappresenta una scintilla, una promessa di autentica palingenesi. Sono queste piccole vittorie, che comunque non possono soddisfare appieno le aspettative di chi lotta, a scandire il percorso altalenante dell'uomo, spiraliforme ma centrifugo e, come per buona parte degli studiosi di Carpentier, in sostanza materialista (per es. Bueno [1972] 1977: 209-212; Velayos Zurdo 1985: 110-113; González Echevarría 2004: 293-294).

Ebbene, la filosofia della storia dietro a *Il sorriso dell'ignoto marinaio* si direbbe ancora più ciclica e pessimista, difficilmente sovrapponibile a quella di *Il secolo dei lumi* e, semmai, affine a metà. Riferimenti principali per il siciliano sembrano essere i conterranei Verga, De Roberto, il Pirandello di *I vecchi e i giovani* (1909) e Tomasi di Lampedusa, malgrado le prese di distanza da quest'ultimo (Consolo [1997] 2015: 1255-1256; Di Stefano 2010: 154). A conti fatti, la spirale di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* risulta gattopardesca e centripeta: per rifarsi alla celebre massima di Tancredi, dopo l'intervento dei garibaldini tutto rimane uguale (o meglio, cambiano solo e soltanto le apparenze).

<sup>12</sup> Complementare Valentini (2020: 8) quando scrive che ambedue riflettono sull'impossibilità di portare a compimento gli ideali rivoluzionari.

<sup>13</sup> È l'unico passaggio con sottolineatura doppia della sua copia personale, conservata presso la Fondazione Mondadori.



Si veda in «Memoria» il colonnello che, intervenuto per arrestare i facinorosi di Alcara, conferisce a «don Luigi Bartolo Gentile [...] i poteri di delegato del Comune» (SIM: 228). Bartolo e Gentile sono due delle famiglie maggiori del paese: ai primi appartiene il «figlio di garruso alletterato» (SIM: 213), nipote del sindaco, che in «Il Vespero» insulta i braccianti pronti alla sollevazione. La riconferma della vecchia classe dirigente testimonia tutto il trasformismo del contesto (Messina 2009: 400), e addirittura, equivocando o ribaltando volutamente la realtà dei fatti, il colonnello taccia i sovversivi di «borboniani» (SIM: 228). È un contrappasso ironico per chi rivendicava ben altro che gli interessi di una determinata fazione politica, e senza dubbio non quelli dei più privilegiati.

La stessa struttura del romanzo smentisce una risoluzione delle ingiustizie, delle iniquità e dell'incomprensione di classe, che persistono con il passaggio alla monarchia di casa Savoia: Consolo nega qualsiasi progresso materiale, sia pure esiguo. Certo, l'ultima delle dodici incisioni copiate da Mandralisca in «Le scritte» – il capitolo conclusivo dove Pirajno lascia la parola agli alcaresi prigionieri, e che segue un percorso ascensionale, dalla più profonda a salire – termina con «LIBIRTAA» (SIM: 251), illusorio spiraglio nel buio dello scenario e delle vicende umane riportate, sulle pareti del carcere, dai rivoltosi. Sono i sotterranei del castello Gallego, di Sant'Agata di Militello, non per caso a forma di conchiglia. Ecco che però, di seguito al miraggio che mette un punto fermo a «Le scritte», *Il sorriso dell'ignoto marinaio* presenta tre appendici. Tutti documenti autentici del 1860: l'estratto da un *pamphlet* di Luigi Scandurra, datato dicembre, contro l'assoluzione di alcuni insorti; il certificato di morte, risalente ad agosto, di Giuseppe Sirna Papa, fucilato insieme ad altri dodici compaesani; un proclama del prodittatore Antonio Mordini, pubblicato a ottobre, sull'imminente plebiscito per l'annessione della Sicilia al Regno di Sardegna. Nell'appello di Mordini, tra le righe finali, spicca l'appello: «Qui si tratta di fare con la concordia la patria» (SIM: 292). È con questa nuova, significativa contraddizione che si chiude l'intreccio, e non con il grido di speranza del recluso.

Per quanto l'opera non si presti a schemi rigidi, come del resto *Il secolo dei lumi*, la trascendenza dei rapporti di potere prevale comunque sulla possibilità di un cambiamento concreto: il libello di Scandurra e il discorso di Mordini dimostrano che, anche dopo la sconfitta dei Borboni, i subalterni rimangono solo e soltanto criminali agli occhi dei ceti più alti, e che la retorica unitaria è pura mistificazione. Mordini invita a «fare con la concordia» una patria nata sullo sfruttamento e sulla repressione dei moti contadini; una patria la cui impresa fondativa, la spedizione dei Mille, è segnata da una serie di violenze indelebili sul popolo: per esempio, dalla condanna a morte sommaria di Sirna Papa. Non sorprende che Consolo abbia paragonato questo trittico di appendici a una pietra tombale sulla vicenda di Alcara, nonché sull'aura sacra del Risorgimento e delle relative «agiografie» (Fusco 1980: 17).

Problematico poi affermare che la trascrizione dei dodici graffiti possa intendersi come apertura palese ai vinti e alla loro «storia [che] scriveran da sé» (SIM: 219). Due studi confutano la verosimiglianza di alcune incisioni: sia per un tasso d'italianità incompatibile con il presunto semianalfabetismo dei detenuti, sia per dei rimandi letterari – specie alla novella *Libertà* (1882) di Verga – che tradiscono il gioco della finzione (Messina 1998: 109; Grassia 2011: 51-53). Pur non esclusa dalla critica (per es. Coassin 2003: 101-106), dunque, l'ipotesi di un rifiuto del pessimismo storico in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* va decisamente ridimensionata.

Se sulla spirale degli eventi i due romanzi tendono soltanto a sfiorarsi, la terza e ultima analogia tematica è davvero lampante, tanto da suggerire la possibilità di un filo diretto ancor più che nel primo caso (quello dell'intellettuale e del suo fallimento davanti alle controversie della rivoluzione). Di nuovo, resta complicato valutare di preciso quanto: mancano ricorrenze testuali inequivocabili al punto da sottintendere un autentico prestito o un calco. Ma rimanendo sul mero piano dei contenuti, l'intersezione appare clamorosa<sup>14</sup>.

Ora, un altro *Leitmotiv* di *Il secolo dei lumi* è l'ecfrasi, più o meno dettagliata, di un dipinto che nella finzione prende il nome di *Esplosione in una cattedrale*. Si tratta, nella realtà, di un quadro di François de Nomé conosciuto soprattutto come *Le Roi Asa détruisant les idoles* (1620 ca.). Carpentier immagina che faccia parte della collezione della famiglia protagonista, e che inoltre sia il preferito di Esteban. Rappresenta un crollo in uno spazio vasto e chiuso, con la volta e delle colonne immortalate mentre stanno per frantumarsi al suolo, schiacciando forse i quattro personaggi sullo sfondo. Esteban si troverà spesso, nel corso dell'intreccio, a commentare la tela e a individuarvi delle somiglianze perturbanti con la sua personale esperienza tra Europa e Caraibi, come se l'immagine fosse – diremmo oggi – una *mise en abyme*: il disastro di de Nomé diventa prefigurazione e allegoria delle catastrofi, delle violenze e delle degenerazioni che l'*habanero* ha visto con i propri occhi. Così, alla fine, decide di squarciarla con uno sgabello.

Se è vero che *Le Roi Asa détruisant les idoles* va considerato un dipinto enigmatico e polisemico (Wakefield 2003: 256), Esteban lo interpreta invece in maniera univoca, come simulacro dei suoi principi traditi e rovinosamente caduti. Si ricordi che l'*habanero* è un idealista, un po' demagogico, riluttante a coniugare questi valori astratti con la *realpolitik* (che non per forza deve corrispondere al bieco autoritarismo di Hugues, sia chiaro). Ancora una volta, Esteban risulta manchevole per la sua ermeneutica troppo ingenua e solipsista: il quadro di de Nomé può pure leggersi nella chiave di un grande cambiamento sempre in corso e sempre da compiersi. Di conseguenza, come simbolo di quel progredire spiraliforme dell'uomo scandito da delusioni amare e piccole spinte in avanti. Da intellettuale, Esteban sbaglia anche perché si ferma all'apparenza del cataclisma irreparabile, senza una più profonda cognizione di causa e, anzi, con un'impulsività che lo porta a sfregiare la tela:

Si fermò dinanzi al quadro dell'*Esplosione nella Cattedrale*, dove grossi frammenti di colonne, sollevati in alto dallo scoppio, rimanevano sospesi in una atmosfera d'incubo. E afferrato uno sgabello, lo gettò contro la tela a olio, aprendovi uno squarcio e facendolo cadere rumorosamente al suolo. (SL: 377-378)

Dall'altra parte, il *Leitmotiv* pittorico di *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è evidentemente il *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina. Il punto di contatto più tangibile fra le trasposizioni narrative dei due dipinti affiora già con l'*incipit* di Consolo: nel breve antefatto, dove viene citata l'opera di Antonello, si dice che Catena Carnevale, figlia del proprietario precedente a Mandralisca, ha graffiato il «sorriso insopportabile» (SIM: 127) dell'ignoto. Il gesto, invenzione romanzesca che nasce da un riscontro storico (Marabottini / Scricchia Santoro 1981: 106), non può che richiamare

<sup>14</sup> È quasi sicuramente la medesima indicata – e solo indicata – da Grassia (2011: 69) quando accenna all'«anamorfosi di un'immagine che compare nei momenti decisivi del romanzo».

lo squarcio aperto da Esteban in *Le Roi Asa détruisant les idoles*. Diversamente da quest'ultimo, però, non è tanto il cortocircuito fra realtà e finzione che sembra spazientire Catena (come pure viene suggerito in un primo momento), ma un dettaglio specifico del *Ritratto d'uomo*. Lo stesso particolare su cui insiste la sua ecfrasi:

Apparve la figura d'un uomo a mezzo busto. [...] Un indumento scuro staccava il chiaro del forte collo dal busto e un copricapo a calotta, del colore del vestito, tagliava a mezzo la fronte. L'uomo era in quella giusta età in cui la ragione, uscita salva dal naufragio della giovinezza, s'è fatta lama d'acciaio, che diverrà sempre più lucida e tagliente nell'uso ininterrotto. L'ombra sul volto di una barba di due giorni faceva risaltare gli zigomi larghi, la perfetta, snella linea del naso terminante a punta, le labbra, lo sguardo. Le piccole, nere pupille scrutavano dagli angoli degli occhi e le labbra appena si stendevano in un sorriso. Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia, velo sublime d'aspro pudore con cui gli esseri intelligenti coprono la pietà. [...] Il personaggio fissava tutti negli occhi, in qualsiasi parte essi si trovavano, con i suoi occhi piccoli e puntuti, sorrideva a ognuno di loro, ironicamente, e ognuno si sentì come a disagio. (*SIM*: 143-144)

Non solo la panoramica d'insieme, anche certe espressioni – l'ironia per ripararsi dalla «pietà», gli occhi «puntuti» – combaciano con il profilo di Interdonato sul bastimento per Oliveri. La straordinaria affinità con il soggetto del *Ritratto d'uomo* viene messa in luce sia da Pirajno, sia dall'agitatore medesimo, che a questa coincidenza attribuisce lo sfregio di Catena, sua promessa sposa: la giovane l'avrebbe fatto per nostalgia del fidanzato, latitante dalle autorità borboniche. Ma nell'occasione Interdonato dimostra una ristrettezza di vedute non dissimile da quella del nobile, tanto biasimata. A correggerlo sarà proprio Mandralisca in «Lettera di Enrico Pirajno»:

A furia di guardarlo, quell'uomo sconosciuto qui nel mio studio, in faccia allo scrittoio, ho capito perché la vostra fidanzata, Catena Carnevale, l'ha sfregiato, proprio sul labbro appena steso in quel sorriso lieve, ma pungente, ironico, fiore d'intelligenza e sapienza, di ragione, ma nel contempo fiore di distacco, lontananza d'aristocrazia, dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura o al potere che viene da una carica... Ho capito: lumaca, lumaca è anche quel sorriso! (*SIM*: 219)

Secondo Giorgio Barberi Squarotti (2010: 33), l'atto – contrariamente alle convinzioni di Interdonato – non rientra nella sfera privata e non è il capriccio di una giovane malinconica, ma significa piuttosto un «assalto» all'indifferenza del ceto aristocratico cui appartiene l'«ignoto», una critica feroce alla distanza di quel sorriso beffardo.

Nonostante l'intuizione, comunque, Mandralisca non riesce a capire che il suo rinnovato impegno civile non basta, e che non si è lasciato definitivamente alle spalle il distacco dell'ignoto: come si segnalava sopra, la decisione di devolvere la propria eredità culturale al comune di Cefalù comincia, nel carteggio, con «Agire, dunque, Interdonato? Non io, non io!» (*SIM*: 219). Su una lunghezza d'onda analoga a quella di Esteban, che afferra solo in parte l'allegoria della tela di de Nomé, Pirajno si rivela un osservatore superficiale del suo *Ritratto d'uomo*, incapace di comprendere i nessi più profondi fra realtà e finzione, tra (auto)coscienza militante e apatia.

La loro mancata maturità intellettuale, insomma, passa anche da un'esegesi incompleta del dipinto.

### 3. *Il secolo dei lumi* (ed. Longanesi, 1964) e *Il sorriso dell'ignoto marinaio*: le didascalie di Goya e altri echi

Le ipotesi qui esaminate non riguardano più temi o motivi, non avendo una portata estesa e anzi limitandosi a singoli passaggi, oggetti o immagini. Si tratta di possibili prestiti e calchi che Consolo avrebbe mutuato da *Il secolo dei lumi* ([1962] 1964), per la traduzione di Maria Vasta Dazzi. Utile ribadire che in mancanza della copia personale del siciliano, presumibilmente perduta, tutte queste congetture – alcune ben più che fondate, altre meno plausibili ma comunque di un certo interesse – non trovano conferme assolute. L'intento è duplice: *in primis*, legittimare la panoramica precedente come una rassegna di convergenze, più che di mere coincidenze (e lo scarto tra i due termini non è così esiguo); in secondo luogo, fornire un campione di spunti per approfondimenti futuri, dato che la lista deve ritenersi parziale e provvisoria.

Ad esempio, le citazioni dirette e i calchi delle didascalie di *Los desastres de la guerra* (Francisco de Goya, 1810-1820), che scandiscono l'affresco dei postumi del massacro di Alcara, fanno sospettare che Consolo abbia rielaborato l'immaginario della serie di acqueforti sotto l'influenza di *Il secolo dei lumi*: se la fonte maggiore è sicuramente un volumetto illustrato del 1967, in italiano (Messina 2009: 398), si può azzardare un triangolo intertestuale con Carpentier, a sua volta debitore nei confronti di Goya<sup>15</sup>. *Il secolo dei lumi*, nel complesso, presenta quindici epigrafi ad altrettanti sottocapitoli, che anticipano e compendiano gli sviluppi dell'intreccio: tredici provengono da *Los desastres de la guerra*, le altre due dallo Zohar e dal libro di Giobbe. Per comprenderne il valore si pensi a «Che confusione è questa?» (numero 65 della serie di Goya), che nella prima metà del romanzo introduce l'arrivo di Esteban e Hugues in una Port-au-Prince devastata dalla rivolta degli schiavi. Malgrado manchino corrispondenze cristalline tra le scene raccontate da Carpentier e il soggetto dell'incisione, li accomuna pur sempre l'atmosfera caotica e greve cui allude la domanda in esergo.

*Il sorriso dell'ignoto marinaio*, invece, concentra le didascalie di *Los desastres de la guerra* in «Memoria» e le integra pienamente alla diegesi, attribuendole al barone o ad altri personaggi sotto forma di commento o di battuta. Vale la pena osservarne buona parte:

Nella calda piazza desolata orridi morti addimorati rovesciansi dall'uscio del Casinò e vi s'ammucchiano davanti, sulle lastre, uomini fanciulli e anziani. [...] *Tutto è sconvolto. Non si può guardare.* Subito è la calata di cornacchie, di corvi e carcarazze. [...] *Che si può far di più?* Di più può far il vulturone. 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>15</sup> Va ricordato inoltre che è lo stesso Consolo, in due brevi contributi già citati (Nicolao 1989; Consolo [1999] 2017: 206-207), a collegare *Los desastres de la guerra* al romanzo di Carpentier. A questa intersezione accennano anche Grassia (2011: 68-69), Nigro (2011) e Valentini (2020: 8).

*Così avvenne.* [...] Intanto, scendea per uno di quei vicoli [...] una vecchia scalza, senza la mantellina, sciolti i capelli bianchi sulle spalle. Reggeva con una mano un bel tamburo grande e con l'altra carezzava adagio [...]. La seguiva un vispo fanciullino con tra le braccia un'anforetta d'argilla senza manici, quartarella o mozzone, dalla cui bocca sorgeva fitta un'erba tenera, verde trasparente, d'orzo germogliato, di grano o di cicerchia. Traversata la piazza (il bimbo con le dita si turò il nasino), i due entrarono dentro la Matrice, deposero la brocca sull'altare e quindi la vecchia si mise a tamburare. Ventiquattro di giugno, San Giovanni, era per gli Alcaresi la festa del Mozzone, e festeggiare soleano nei quartieri quelle piccole brocche e i germogli [...]. *Strana devozione.* Suonano all'impronto le campane d'una qualche chiesa aquilonare, s'odono crepiti, schianti, botti, vento d'urla, schiamazzi, e un calpestio che rotola dall'alto. *Che vocio è questo?* Viene scappando dal quartiere Motta branco confuso d'uomini presi da furia, da srenato panico. (SIM: 224-226; corsivi nell'originale)

Nell'insieme, considerando anche le cinque successive (che non si riportano per esteso, perché occuperebbe troppo spazio), dall'uno all'altro romanzo ne tornano tre: «Ando così» (SL: 435), in originale «Así sucedió» e qui «*Così avvenne*»; «Strana devozione» (SL: 183), da «Extraña devoción» e qui invariata; «Che confusione è questa?» (SL: 104), in originale «¿Qué alboroto es éste?» e qui, con sfumatura più libera, «*Che vocio è questo?*». Più in generale, risaltano le undici citazioni assegnate al narratore Mandralisca, in corsivo; in tondo «Muriù a virità» (SIM: 227), battuta dell'inserto Turi Malandro e trasposizione regionale di «Murió la verdad» (numero 79 della serie). Come si può notare, la loro funzione è di lettura e sunto del fosco scenario testimoniato da Pirajno. Una probabile spia della mediazione del cubano, nell'ordine del prestito, viene proprio dal raffronto tra «Che confusione è questa?» e «*Che vocio è questo?*», rispettivamente preludio agli orrori di Port-au-Prince in *Il secolo dei lumi* e chiosa al quadro funesto del paese in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Sono contesti simili, di morte e distruzione dovute a una sommossa fuori controllo, condensati nel medesimo interrogativo.

Ampliando appena lo sguardo, fra l'Haiti di Carpentier e l'Alcara di Consolo si apprezzano altri parallelismi che coinvolgono le didascalie di Goya. Il «vulturune» di cui sopra, l'avvoltoio che banchetta con i «morti putrefatti», evoca palesemente l'incisione numero 76, «El buitre carnívoro», e forse anche la 72 di *Los desastres de la guerra*, «Las resultas», dove il pipistrello gigante in primo piano addenta un cadavere. Inoltre, ed ecco il possibile raccordo intertestuale, in *Il secolo dei lumi* le spoglie di alcuni rivoltosi condannati a morte, giustiziati ed esposti in pubblico a Cap Francais – teatro di moti simultanei e complementari a quelli di Port-au-Prince – attirano degli «avvoltoi a volo radente [che beccano] nel passare i volti illividiti dal supplizio», ormai privi di «ogni aspetto umano, semplici spugne di carne a buchi scarlatti» (SL: 112). Questa traccia genetica sembrerebbe timidamente sostenuta da una lezione di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, poi cassata, che enfatizzava lo strazio dei corpi: «[l'avvoltoio] affonda il rostro, scava, un colpo vigoroso della testa sopra il collo torto e strappa»<sup>16</sup>.

Ulteriore esempio, poco più di una suggestione, è quello della vecchia scalza che accompagna il fanciullino a deporre un'anfora nella chiesa della Matrice di Alcara. Se sulla sinistra dell'originale «Extraña devoción» di Goya – la cui didascalia tradot-

<sup>16</sup> Riportata in apparato da Messina (2009: 383).

ta, in «Memoria», chiude la scena – si può vedere un’anziana che prega, nondimeno due sequenze di *Il secolo dei lumi* hanno qualcosa da spartire con la celebrazione immaginata da Consolo. Lo sfondo è ancora Port-au-Prince:

Arrivavano contadini che portavano frutta, formaggi, cavoli, mazzi di canne da zucchero, per esporli in un mercato che aveva cessato di essere un mercato. Per abitudine acquisita ciascuno si poneva nel luogo della propria bancarella inesistente, organizzando all’aria aperta vendite che rispettavano l’allineamento e l’ordine di un tempo. (SL: 110)

La paranza cubana, carica di profughi, se n’era andata senza indugiare un’ora di più, a quanto seppero da un vecchio negro che rammendava le sue reti con ostinato impegno come se uno strappo nell’ordito delle maglie fosse stato un problema di importanza capitale in mezzo a quell’immenso disastro. (SL: 113)

Sia chiaro che in questo frangente non emergono riscontri netti: a suggerire una tenue consonanza è il contrasto fra la quotidianità rivendicata dagli abitanti e la cornice, ormai ridotta a un cimitero a cielo aperto (non per caso, il bimbo di Consolo «con le dita si turò il nasino»). Certo, in «Memoria» il motivo acquista una marcata dimensione cerimoniale: Carpentier accentua il lato più grottesco dell’insieme, mentre Consolo privilegia la resilienza e l’incrollabile ritualità. È, per l’appunto, una «*Strana devozione*», con l’aggettivo che andrà inteso nel senso di “inaspettata” e “sorprendente”, senza sfumature inquietanti.

Non tutte le convergenze tra l’affresco di Port-au-Prince e quello di Alcara coincidono. *Los desastres de la guerra*. La seconda stazione della macabra *via crucis* di Pirajno, la fontana Abate con le sue «carogne pregne a galla nella vasca» (SIM: 224), potrebbe richiamare un dettaglio della fuga di Esteban e Hugues: per raggiungere precipitosamente un’imbarcazione di fortuna i due attraversano un pontile sopra corpi che «fluttuavano [...] scarnificati» (SL: 112-113). E ancora, passando ad altri *loci* di *Il secolo dei lumi* ma soffermandosi sullo stesso di *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, osserviamo che lungo «Memoria» si utilizza la forma «sughi» in riferimento ai resti dei cadaveri in decomposizione, da cui provengono anche «licori secchi, fezze, [...] chiazze, brandelli, [...] nel lezzo di fermenti grassi, d’acidumi, lieviti guasti, ova corrotte e pecorini sfatti» (SIM: 224). Nella traduzione Longanesi ricorre sei volte la voce «succo» – o «succhi» – per indicare materie e sostanze vegetali, dall’originale «zumo» o «jugo». L’ultima coincide con una singolare antropomorfizzazione degli alberi:

I giganti abbattuti fumavano, arsi da fuochi che rodevano loro le viscere, senza riuscire a distruggere le cortecce; i buoi andavano dalle radure formicolanti di schiavi alla segheria costruita di recente, trascinando lunghi corpi di legno ancora pieni di linfe, di *succhi*, di germogli sbocciati sulle loro ferite. (SL: 412)<sup>17</sup>

Se «sughi», invece di «succhi», impone una rinnovata cautela nonostante l’etimologia comune, è fuor di dubbio che entrambi gli autori fanno uso di un paradigma semantico a metà tra l’organico e l’inorganico: Carpentier umanizza la sfera vegetale,

<sup>17</sup> Il corsivo è mio.

trasformando implicitamente le linfe in sangue (tanto che i tagli nella corteccia diventano «ferite»); Consolo degrada il corpo umano martoriato a massa di carne immonda.

L'ipotesi di derivazione più solida della rassegna nasce dal confronto tra l'*incipit* di *Il secolo dei lumi*, che ha per narratore Esteban e per oggetto la ghigliottina trasportata in Guadalupa, e quello del capitolo omonimo di *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, con il viaggio di Pirajno verso Oliveri:

Questa notte ho visto di nuovo ergersi la Macchina. Stava a prora, come una porta aperta sul cielo ampio che ci portava già profumi di terraferma, attraverso un Oceano tanto tranquillo, tanto padrone del suo ritmo, che la nave, quietamente portata, pareva si addormentasse sulla sua rotta [...]. Fermo il tempo fra la Stella polare, l'Orsa maggiore e la Croce del Sud [...]. La brezza olezzava di terra, humus, sterco, spighe, resine, di quell'isola che qualche secolo prima era posta sotto la tutela di Guadalupa [...]. (SL: 11-12)

E ora si scorgeva la grande isola. I fani sulle torri erano rossi e verdi, vacillavano e languivano, riapparivano vivaci. Il bastimento aveva smesso di rullare man mano che s'inoltrava dentro il golfo. [...]. Per tutta la notte il Mandralisca, in piedi vicino alla murata di prora, non aveva sentito che fragore d'acque, cigolii, vele sferzate e un rantolo che si avvicinava e allontanava a seconda del vento. E ora che il bastimento avanzava, dritto e silenzioso dentro il golfo, su un mare placato e come torpido, udiva netto il rantolo, lungo e uguale, sorgere dal buio, dietro le sue spalle. [...] Riguardò la volta del cielo con le stelle, l'isola grande di fronte, i fani sopra le torri. [...] Ma questi odori vennero [...] sopraffatti d'altri che galoppanti sopra lo scirocco venivano da terra, cupi e forti, d'agliastro finocchio origano alloro nepitella. (SIM: 153-155)

L'apertura dei due romanzi stabilisce una continuità fra Esteban e Mandralisca, evidenziata dall'avvio *in medias res* e dalle analogie ambientali: il campo visivo (in ordine, la macchina a prua e l'isola all'orizzonte), l'imbarcazione che avanza su acque placide, la volta stellata, i profumi da terra. In questo caso non pare infondato parlare di un autentico calco, davvero poco confutabile alla luce dei numerosi parallelismi. Se ne aggiunga un altro subito dopo, persino più palese da una prospettiva strettamente linguistica: il ritratto del cavatore malato di silicosi sulla nave per Oliveri – da cui viene il «rantolo» che innesca il primo, timidissimo esame di coscienza per Pirajno – prende a modello Esteban e la sua crisi asmatica nelle pagine iniziali di *Il secolo dei lumi*. Lo dimostrano bene delle fonti già citate (Grassia 2011: 69-70; Valentini 2020: 4-5).

Senza pretese di esaustività, sarà utile concludere la sezione con gli ultimi, possibili echi rilevati. Per esempio, i «*tesori* [sic] *dispersi* sotto quelle acque verdi e quella rena, le erbe sconosciute affatto, le impensate *vegetazioni*, le incrostature che coprivano le bianche levigate spalle, le braccia, i femori di veneri e dioscuri» (SIM: 132)<sup>18</sup>, pensieri fissi di Mandralisca mentre l'infermo soffre al suo fianco, trovano qualche somiglianza, nei Caraibi ammirati da Esteban, con la «*selva* di corallo [che] conservava [...] i suoi *tesori nascosti*, là, dove l'uomo, per vederli, avrebbe dovuto imitare il pesce» (SL: 225)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Il corsivo è mio.

<sup>19</sup> Il corsivo è mio. Più in generale, le metafore sulla vegetazione marina abbondano in SL: 224-225. Sia comunque detto che l'immagine della città sommersa si coglie già in *La ferita dell'aprile* (Consolo [1963] 2015: 63), complicando ulteriormente la pista genetica.

Identico discorso per il palazzo Mandralisca, e in particolare per lo studio personale che

sembrava quello d'un sant'Agostino o un san Girolamo, [...] ma anche la cella del monaco Fazello e insieme il laboratorio di Paracelso. Per tutte le pareti v'erano armadi colmi di *libri* nuovi e vecchi, codici, incunaboli, *che* da lì *straripavano* e invadevano, *a pile* e sparsi, la scrivania, le poltrone, il pavimento. Sopra gli armadi, con una zampa, due, sopra tasselli o rami, fissi nelle pose più bizzarre, occhio di vetro pazzo, uccelli impagliati di Sicilia, delle Eolie e di Malta. *Il cannocchiale e la sfera armillare*. Dentro vetrine e teche, sul piano di tavolini e di consolle le cose più svariate: teste di marmo, mani, piedi e braccia; terre cotte, oboli, lucerne, piramidette, fuseruole, maschere, olle e scifi sani e smozzicati; medaglie e monete a profusione; conchiglie e gusci di lumache e chioccioline. Nei pochi spazi vuoti alle pareti, diplomi e quadri. (*SIM*: 158; corsivi miei)

Malgrado la descrizione sia ispirata in prevalenza alla villa di Lucio Piccolo (Messina 2009: 190), alcuni elementi appaiono già nella casa *habanera* di *Il secolo dei lumi*: una «*sfera armillare* [...] in mezzo a quel mondo di cose trasportate attraverso tante rotte oceaniche» (*SL*: 28; corsivo mio); poi «*telescopi*, bilance idrostatiche, pezzi d'ambra, bussole, calamite, viti di Archimede, modelli di leve, tubi comunicanti, bottiglie di Leyda, pendoli e bilancieri» (*SL*: 31; corsivo mio); e ancora, i «*libri ammonticchiati in un angolo*» (*SL*: 44). A tornare è soprattutto l'accumulazione quasi ipertrofica dei più disparati oggetti.

Appena oltre, il barone lamenta l'inerzia di quei nobili chiusi nella bolla di vetro, «convinti [...] che lo stato fortunato in cui son nati sia dovuto a leggi divine e incommutabili» (*SIM*: 163). In *Il secolo dei lumi* Hugues accusa la classe dirigente cubana con una battuta molto simile nella sostanza: «gente [...] addormentata, inerte, [che] viveva in un mondo fuori del tempo, al margine di tutto, sospesa fra il tabacco e la canna da zucchero» (*SL*: 88).

Infine, altrettanto casuale o meno (e altrettanto arduo da comprovare in chiave genetica), si può citare il riferimento all'inno liturgico *Te Deum*. In *Il secolo dei lumi* questa formula conclude, dopo averla pure inaugurata, la contemplazione di una conchiglia e dell'intero cosmo che Esteban vi vede riflesso. È una sorta di parentesi panica per il giovane, che nella natura rigogliosa dei Caraibi ritrova una serenità persa con le prime ombre di Hugues in Guadalupa. Il brano termina con «una conchiglia. Una sola. *Te Deum*» (*SL*: 230). Ebbene, il canto compare anche lungo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, ma in un contesto assai diverso e con tutt'altra funzione:

«Calce viva, calce!» grida il comandante. «Sennò morimo tutti di cholera». [...] Alle sett'ore, nella sera calante, accendono qualche lume nella gabbia di vetro dei fanali. E le steariche e le lampe d'olio rimaste sugli altari. L'organo si sfiata e suona, il padre Adorno intona: *Te Deum laudamus*... Vien giù il pianto, il giubilo si leva tra le navate. (*SIM*: 228)

È l'amaro preludio all'arringa del colonnello Giovanni Interdonato, cugino e omonimo dell'agitatore, che annuncia l'arresto dei rivoltosi di Alcara. Da sigillo alle meraviglie paradisiache delle Antille, il *Te Deum* diventa intermezzo in quel clima luttuoso e tetro che avvolge la sosta di Pirajno sui Nebrodi.



#### 4. Conclusioni

Tra mere suggestioni, plausibili contatti tematici, probabili calchi e ulteriori, eventuali convergenze, la pista genetica che da *Il sorriso dell'ignoto marinaio* porta a *Il secolo dei lumi* ([1962] 1964) è di grande fascino e però, contemporaneamente, carsica. Forse per definirla non esiste immagine migliore di qualcosa che affiora con chiarezza solo a tratti, per poi tornare poco visibile o in completa ombra.

Al contrario di altri dialoghi quasi simultanei fra letteratura ispanoamericana e siciliana, come quello tra Jorge Luis Borges e Leonardo Sciascia o quello – molto più sorprendente e inesplorato – tra lo stesso racalmutese e Federico Campbell<sup>20</sup>, Carpentier e Consolo non si conobbero mai dal vivo, e soprattutto nella produzione del secondo non risalta, almeno in maniera inequivocabile, una forte presenza del primo. In mancanza della copia personale di *Il secolo dei lumi* ([1962] 1964), che verosimilmente – considerando la generosità di Consolo nelle note e nelle sottolineature ai suoi libri – avrebbe fornito indicazioni utilissime in merito, resta quindi problematico presentare un quadro esaustivo e attendibile dell'influsso di Carpentier su *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.

D'altro canto, si sono esaminati alcuni ponti intertestuali, tematici o *lato sensu* di forma, che difficilmente possono considerarsi semplici coincidenze: i più solidi approfonditi sono senza dubbio, in ordine, il quadro *Leitmotiv* (che per giunta ha una sua centralità nel paradigma dell'intellettuale sconfitto), le didascalie di Goya e la descrizione oceanico-marina in apertura. Non è da escludere che, in futuro, nuove ricerche possano fornire elementi aggiuntivi a questa relazione letteraria, né che prima o poi si riesca a recuperare la copia in possesso di Consolo per mettere un punto al presente e ad altri lavori.

Campo di un certo interesse, per esempio, sarebbe quello della lingua barocca che si auto-attribuiscono sia Carpentier ([1964] 1990), sia Consolo (Adamo 2006: 112-113), e che ha offerto più di una traccia d'indagine ai loro studiosi<sup>21</sup>. Qui, relativamente a *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Il secolo dei lumi*, lo si è dovuto escludere proprio per privilegiare la traduzione Longanesi e l'inchiesta genetica. Tuttavia, oltre all'aggettivazione e alle figure retoriche segnalate da Valentini (2020: 10-11), fra le due opere originali esiste per lo meno un altro denominatore comune linguistico ascrivibile al barocco: il recupero di vocaboli desueti con lo scopo dichiarato di rivendicare una specifica identità ispanoamericana, per Carpentier (Márquez Rodríguez [1969] 1977: 168), e di difendere le parlate locali dalla scomparsa, per Consolo (Sinibaldi 1988: 12). Su questo ennesimo spunto comparativo si chiude la rassegna, nella speranza che non sia l'ultima su *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Il secolo dei lumi*.

<sup>20</sup> Se non è un mistero l'influenza di Borges su Sciascia (per es. Paoli 1997: 59-69), rimane da indagare meglio il rapporto fra quest'ultimo e il messicano Campbell, giornalista, autore di romanzi e racconti, editore. Per Campbell, Sciascia era con ogni probabilità il modello più importante a livello sia letterario che etico. I due si incontrarono in un paio di occasioni, la prima delle quali a Palermo, nel 1985, e intrattennero un fitto scambio epistolare. Per un'introduzione "sciasciana" a Campbell ci si permette di rinviare a Secomandi (2021).

<sup>21</sup> Due linguaggi comunque da non equiparare, ovviamente, al barocco seicentesco di un Góngora o di un Quevedo, e nemmeno da sovrapporre l'uno all'altro. Ma è un aspetto che richiederebbe un intero saggio dedicato. Su Carpentier si sono già proposti dei riferimenti bibliografici mirati, a nota 5; su Consolo si può vedere il *case study* di Messina (2006).

## Riferimenti bibliografici

- Adamo, Giuliana (2006): «Sull'inizio del *Sorriso dell'ignoto marinaio*», in G. Adamo (a c. di), *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, Lecce, Manni, pp. 71-120.
- Barberi Squarotti, Giorgio (2010): «Il fonosimbolismo fascinoso di Consolo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*», *Microprovincia*, 48, pp. 20-38.
- Bueno, Salvador ([1972] 1977): «La serpiente no se muerde la cola», in S. Arias (a c. di), *Recopilación de textos sobre Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 201-218.
- Carballo, Emmanuel ([1963] 1985): «La novela descubre un universo mágico», in V. López Lemus (a c. di), *Alejo Carpentier. Entrevistas*, La Habana, Letras cubanas, pp. 64-67.
- Carpentier, Alejo ([1949] 1993): «Prólogo», in A. Carpentier, *El reino de este mundo*, Santiago de Chile, Andrés Bello, pp. 11-17.
- Carpentier, Alejo (1962): *El siglo de las luces*, Ciudad de México, Compañía General de Ediciones [Tr. it. di M. Vasta Dazzi, *Il secolo dei lumi*, Milano, Longanesi, 1964].
- Carpentier, Alejo ([1964] 1990): «Problemática de la actual novela latinoamericana», in A. Carpentier, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 7-28.
- Coassin, Flavia (2003): «L'ordine delle somiglianze nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo», *Spunti e ricerche*, 17, pp. 97-108.
- Consolo, Vincenzo ([1963] 2015): *La ferita dell'aprile*, in V. Consolo, *L'opera completa*, a c. di G. Turchetta, Milano, Mondadori, pp. 5-121.
- Consolo, Vincenzo ([1976] 2015): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, in V. Consolo, *L'opera completa*, a c. di G. Turchetta, Milano, Mondadori, pp. 127-292.
- Consolo, Vincenzo ([1986] 2015): «La pesca del tonno», in V. Consolo, *L'opera completa*, a c. di G. Turchetta, Milano, Mondadori, pp. 1007-1039.
- Consolo, Vincenzo (1989): «Trapani: l'enigma di una ghiagliottina», *Corriere della Sera*, 10 ottobre.
- Consolo, Vincenzo ([1997] 2015): «*Il sorriso*, vent'anni dopo», in V. Consolo, *L'opera completa*, a c. di G. Turchetta, Milano, Mondadori, pp. 1252-1258.
- Consolo, Vincenzo (1997): «Vera o di marmo, così Paolina sedusse Solimán», *Il Messaggero*, 31 luglio.
- Consolo, Vincenzo ([1998] 2015): *Lo spasimo di Palermo*, in V. Consolo, *L'opera completa*, a c. di G. Turchetta, Milano, Mondadori, pp. 877-974.
- Consolo, Vincenzo ([1999] 2017): «Con mente aguda, ánimo honesto y palabra sabrosa», in F. Moliterni (a c. di), *Sciascia moderno. Studi, documenti e carteggi*, Bologna, Pendragon, pp. 205-211.
- Consolo, Vincenzo / Nicolao, Mario (1999): *Il viaggio di Odisseo*, Milano, Bompiani.
- Di Stefano, Paolo (2010): «Due incontri con Vincenzo Consolo», *Microprovincia*, 48, pp. 151-160.
- Dorfman, Ariel (1970): *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama.
- Eliade, Mircea (1952): *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard [Tr. it. di M. Giacometti, *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book, 1981].
- Fusco, Mario (1980): «Questions à Vincenzo Consolo», *La Quinzaine Littéraire*, 321, pp. 16-17.
- Gallo, Cinzia (2015): «Città e “ruine” di città: *Retablo* di Vincenzo Consolo», in Y. Carola et al. (a c. di), *La città*, Roma, UniversItalia, pp. 673-686.
- González Echevarría, Roberto (2004): *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Madrid, Gredos.

- Grassia, Salvatore (2011): *La ricreazione della mente. Una lettura del Sorriso dell'ignoto marinaio*, Palermo, Sellerio.
- Marabottini, Alessandro / Scricchia Santoro, Fiorella (1981): *Antonello da Messina*, Roma, De Luca.
- Márquez Rodríguez, Alexis ([1969] 1977): «Nueve preguntas a Alejo Carpentier», in V. López Lemus (a. c. di), *Alejo Carpentier. Entrevistas*, La Habana, Letras cubanas, pp. 166-169.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1970): *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Mazzocchi, Federico (2010): «Vincenzo Consolo e l'incessante ricerca: tra enumerazione metaforica e metafora dell'enumerazione», *Microprovincia*, 48, pp. 94-116.
- Messina, Nicolò (1998): «Plurilinguismo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Vincenzo Consolo», in Ž. Muljačić (a. c. di), *L'italiano e le sue varietà linguistiche*, Aarau, Verlag für deutsch-italienische Studien Sauerländer, pp. 97-124.
- Messina, Nicolò (2006): «Nello scriptorium di Vincenzo Consolo. Il caso di "Morti sacrata" (*Il sorriso dell'ignoto marinaio*, III)», in G. Adamo (a. c. di), *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, Lecce, Manni, pp. 128-140.
- Messina, Nicolò (2009): *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo* *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Madrid, Universidad Complutense.
- Messina, Nicolò (2018): «Consolo fra scrittura letteraria e "di presenza"», in I. Romera Pintor (a. c. di), *España e Italia: el siglo XX*, Madrid, Updea, pp. 127-158.
- Nicolao, Mario (1989): «*Madame Guillotine*, simbolo di aberrazione sociale», *Il Giorno*, 12 luglio.
- Nigro, Salvatore Silvano (2011): «Il barocco italiano venuto da Cuba», *Il Sole 24 Ore*, 20 novembre.
- Nigro, Salvatore Silvano (2015): «Come Nicolas de Staël d'après Seghers: casi di riscrittura nell'opera di Consolo», in R. Galvagno (a. c. di), «*Diverso è lo scrivere*». *Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, Avellino, Sinestesie, pp. 13-16.
- Nisticò, Renato (a. c. di) (1993): *Fuga dall'Etna*, Roma, Donzelli.
- Nünning, Vera (a. c. di) (2015): *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin, De Gruyter.
- Paoli, Roberto (1997): *Borges e gli scrittori italiani*, Napoli, Liguori.
- Pascale, Vincenzo (2006): *Lo sguardo e la storia: Il sorriso dell'ignoto marinaio di Vincenzo Consolo*, Roma, Vecchiarelli.
- Riall, Lucy (2012): *La rivolta. Bronte 1860*, Roma-Bari, Laterza.
- Romera Pintor, Irene (a. c. di) (2006): *Lunaria vent'anni dopo*, Valencia, Universitat de València.
- San José, Eduardo (2007): «Alejo Carpentier: las luces del siglo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, pp. 237-253.
- Scarabelli, Laura (2012): «*El Siglo de las Luces* di Alejo Carpentier: alla ricerca di un Mondo Migliore, tra lampi rivoluzionari e frammenti di paradiso», *Altre Modernità*, 7, pp. 159-178. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/2157>
- Scuderi, Attilio (1997): *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*, Enna, Il Lunario.
- Secomandi, Alessandro (2021): «Leonardo Sciascia e Federico Campbell: un dialogo intercontinentale», in M. Castiglione, E. Riccio (a. c. di), *Leonardo Sciascia. Letteratura, critica, militanza civile. Atti del convegno*, Palermo, CSFLS, pp. 161-169.
- Sinibaldi, Marino (1988): «La lingua ritrovata: Vincenzo Consolo», *Leggere*, 2, pp. 8-15.

- Turchetta, Gianni (2015): «Note e notizie sui testi», in V. Consolo, *L'opera completa*, a c. di G. Turchetta, Milano, Mondadori, pp. 1261-1455.
- Valentini, Francesca (2020): «El caracol barroco de Carpentier y Consolo: mediterráneos comparados», *Casa de las Américas*, 299, pp. 3-15.
- Velayos Zurdo, Óscar (1985): *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Barcelona, Peninsula.
- Wakefield, Steve (2003): *Returning Medusa's Gaze. Baroque Intertext in Alejo Carpentier*, Sidney, University of South Wales.