

[Update]

Per una metrica della memoria

VINCENZO CONSOLO
Scrittore, letterato

Un velo d'illusione, di pietà,
come questo sipario di teatro,
come ogni schermo, ogni sudario
copre la realtà, il dolore,
copre la volontà.
La tragedia è la meno convenzionale,
la meno compromessa delle arti,
la parola poetica e teatrale,
la parola in gloria raddoppiata,
la parola *scritta e pronunciata*.
Al di là è la musica. E al di là è il silenzio.
Il silenzio tra uno strepito e l'altro
del vento, tra un boato e l'altro
del vulcano. Al di là è il gesto.
O il grigio scoramento,
il crepuscolo, il brivido del freddo,
l'ala del pipistrello; è il dolore nero,
senza scampo, l'abisso smisurato;
è l'arresto oppositivo, l'impietramento.
Così agli estremi si congiungono
gli estremi: le forze naturali
e il volere umano,
il deserto di ceneri, di lave
e la parola che squarcia ogni velame,
valica la siepe, risuona
oltre la storia, oltre l'orizzonte.
In questo viaggio estremo d'un Empedocle
vorremmo ci accompagnasse l'Empedoklès
malinconico e ribelle d'Agrigento,
ci accompagnasse Hölderlin, Leopardi.
Per la nostra inattività, impotenza,
per la dura sordità del mondo,
la sua ottusa indifferenza,
come alle nove figlie di Giove
e di Memoria, alle Muse trapassate,
chiediamo aiuto a tanti, a molti,
poiché crediamo che nonostante
noi, voi, il rito sia necessario,
necessaria più che mai la catarsi. [...]

Questi versi sono tratti dal Prologo di una mia opera teatrale intitolata *Catarsi*, in

cui è messo in scena il suicidio sull'Etna d'un moderno Empedocle.

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 parola, tramite il gesto estremo del personaggio, si ponga al limite dell'intellegibilità, tenda al suono, al silenzio.

[...] *Empedocle - La tragedia comincia nel fuoco più alto.*

In questa nuda e pura, terrificata natura,
in questa scena mirabile e smarrente,
ogni parola, accento è misera convenzione,
rito, finzione, rappresentazione teatrale.

Emette ululati, guaiti, belati, singhiozzi.

Empedocle Ermetici suoni, versi bestiali o ululare
del vento fra picchi, gole o accordi
d'arpa eolia, cembalo, siringa o il silenzio
come il tuo di pietra, creatura mia,
solo questo è degno, la tua cruda assenza,
la tua afasia, la tua divina inerzia. [...]

Un testo, questo, dal linguaggio di voluta comunicabilità, privo di innesti dialettali, lontano dal *pastiche* espressionistico praticato nelle mie opere narrative, intenzionalmente alto, in qualche modo declamatorio, puntellato di rimandi impliciti e da esplicite citazioni di testi classici: da Hölderlin, naturalmente, ai frammenti di *Peri Phuseos* e di *Katharmoi* di Empedocle.

Per spiegare questo approdo, devo partire dall'esordio, dalla mia scelta di campo letterario, dalla prima impostazione stilistica. E il discorso cade fatalmente sulla scrittura, sulla lingua. La lingua italiana, sin dalla sua nascita, sappiamo, è stata, come dice Roland Barthes, «molto parlata», non nel senso del numero dei parlanti, ma per il fatto che molto si è scritto su di essa. Dal suo grande creatore, da Dante, che nel *De vulgari eloquentia* conia il bellissimo ossimoro «la lingua volgare è la più nobile delle lingue», a Castelvetro, al Caro, e giù fino a Leopardi, a Manzoni, fino a Pasolini. Quasi tutti gli scrittori insomma hanno parlato di questo strumento, della lingua che sono stati costretti a usare. Mi voglio soffermare su Leopardi, sulle riflessioni che il poeta fa sulla lingua italiana in quel grande mare che è lo *Zibaldone*. Attraversandolo, si può cogliere in pieno il discorso di Leopardi sulla società, sulla lingua e sulla letteratura italiane. Lavoro che ha fatto con intelligenza e amore Vitaliano Brancati nel 1941, compilando una sorta di antologia tematica dello *Zibaldone*. Leopardi confronta la lingua italiana con la lingua francese, stabilisce un continuo parallelo fra le due lingue, così prossime e insieme così lontane. Il francese, dice, tende all'unicità, mentre l'italiano è un complesso di lingue piuttosto che una lingua sola, potendo essa variare secondo i vari soggetti e stili e caratteri degli scrittori, per cui diver-

si stili sembrano quasi diverse lingue; il francese, sin dall'epoca di Luigi XIV, si è geometrizzato, è diventato lingua unica. E cita, Leopardi, una frase di Fénelon, il quale definisce la lingua francese «una processione di collegiali». La lingua italiana, dice ancora, non ha mai rinunciato al potere di adoperare quelle parole, frasi, modi, che sebbene antichi e non usati, sono però intesi da tutti senza difficoltà e possono cadere nel discorso senza affettazione.

Personalmente sacrificarei volentieri la grande ricchezza espressiva della lingua italiana per raggiungere quella geometrizzazione che Leopardi lamentava nella lingua francese. Credo che quella geometrizzazione, quel cartesianesimo, quella razionalizzazione, quella perdita di infinito della lingua francese dipenda dal fatto che in Francia s'era creata una società, uno stato, mentre in Italia, fino al tempo di Leopardi, uno stato, una società non si erano creati, temiamo che non si siano creati fino ad oggi. Esistevano tanti stati, esistevano molti linguaggi, molte identità. Leopardi stesso, pur adottando il codice toscano, ha un'"infinita" espressività interna, rimanda ai classici; c'è, nelle sue liriche, una continua citazione dei classici italiani, latini, greci, al punto che Tommaseo dice, e lo dice in senso critico, che la scrittura di Leopardi è come un palinsesto mal cancellato.

Nello *Zibaldone* Leopardi afferma che la lingua italiana, il toscano raggiunge la sua massima eleganza nel Cinquecento. Finisce questa eleganza, questa centralità toscana con la Controriforma, con l'esplosione di quel leibniziano cataclisma armonico, di quell'anarchia equilibrata che va sotto il nome di Barocco. Per Croce però il Barocco non nasce dalla Controriforma, ma da una concomitante decadenza, dall'affievolirsi di quell'entusiasmo morale, di quello spirito del Rinascimento che aveva illuminato l'Europa. Era stata Firenze dunque centro di quella lingua attica, di quell'italiano platonico, di quella scrittura borghese, laica, elegante dei poeti, dei filosofi, degli scienziati a cui ogni scrittore, da ogni corte o convento, da ogni accademia o piazza, da ogni centro o periferia aspirava. Ma questa lingua dell'Ariosto e del Tasso, del Machiavelli e del Guicciardini, del Galilei, del Bruno e Campanella, nel tempo si irrigidisce, si fa aulica, perde contatto col suo fondo popolare, si geometrizza, perde in estensione.

Leopardi ammira la perfezione stilistica raggiunta dagli scrittori del nostro Secolo d'oro, ma predilige l'immensità, la varietà, la vertiginosa libertà espressiva di uno scrittore secentista, barocco, del gesuita Daniello Bartoli, l'autore dell'*Istoria della Compagnia di Gesù*. «Vi trovate una lingua nuova, locuzioni e parole e forme delle quali non avevate mai sospettato, benché le riconosciate ora per bellissime e italianissime; efficacia ed evidenza tale di espressioni che alle volte disgrada lo stesso Dante» scrive Leopardi di Bartoli. E ancora: «Il padre Daniello Bartoli è il Dante della prosa italiana. Il suo stile in ciò che spetta alla lingua, è tutto risalti e rilievi», scrive.

Risalti e rilievi, aguzzi e impervi come quelli del Resegone, che Manzoni ironizza ironizzando il Seicento, il tempo della disgregazione, del marasma

sociale. Ironizza prima esplicitamente trascrivendo nell'introduzione del suo grande romanzo il «dilavato e graffiato autografo» dell'anonimo secentista, inzeppato «d'idiotismi lombardi», di «declamazioni ampollose», di «solecismi pedestri» e seminato qua e là da qualche eleganza spagnola. Ironizza ancora nascostamente, ma con effetto più vigoroso, parodiando nell'*incipit*, in «Quel ramo del lago di Como», un brano del Bartoli riguardante l'India, la regione del Gange, riportando il disordine lombardo all'ordine, alla geometria fiorentina. Che era per Manzoni un'aspirazione all'ordine, all'armonia sociale, a un illuministico, cristiano paese di cui la lingua, comune e comunicativa, doveva essere espressione. Utopia mai realizzatasi, si sa. E dunque la moderna storia letteraria italiana, con le rivoluzioni linguistiche degli Scapigliati, di Verga e dei veristi, con il preziosismo decadente di D'Annunzio, con la esplosione polifonica del «barocco» Gadda e di altri sperimentalisti, da una parte, con lo sviluppo della «complessa» semplicità leopardiana dei rondisti e degli ermetici, con l'asciutta, erosa lingua di Montale, dall'altra, è la storia del convivere e dell'alternarsi della linea rinascimentale e illuministica e della linea barocca. È la storia di speranza e di fiducia degli scrittori in una società civile; la storia di sfiducia nella società, di distacco da essa, di malinconia, di disperazione. Da tali altezze, scendendo alle bassure del mio caso, a quel poco o niente che ho potuto e saputo fare, posso dire questo. Ho mosso i miei primi passi nel campo narrativo (e questo risale al 1963) nel momento in cui si concludeva in Italia la stagione del neorealismo e stava per affacciarsi all'orizzonte quel movimento avanguardistico che va sotto il nome di Gruppo '63. Quest'ultimo, come tutte le avanguardie, opponendosi alle linee letterarie che erano in quel momento praticate dalla neo-realistica, alla illuministica e razionalistica, alla sperimentalistica, programmava l'azzeramento d'ogni linguaggio che proveniva dalla tradizione e proponeva un nuovo e artificiale linguaggio di difficile praticabilità. L'operazione non era nuova, naturalmente, era già stata fatta dal Futurismo e dal suo fondatore, da Marinetti, che aveva dettato il decalogo della nuova scrittura.

- 1) Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono.
- 2) Si deve usare il verbo all'infinito.
- 3) Si deve abolire l'aggettivo.
- 4) Si deve abolire l'avverbio ... eccetera.

Questa ideologia linguistica marinettiana riproponeva uno dei teorici del Gruppo '63, affermando che bisognava praticare «il disordine sintattico e semantico come rispecchiamento del disordine della società». Credo che si fosse nel campo della indecifrabilità, della pseudo-afasia, specularmente alla indecifrabilità e alla pseudo-afasia del potere.

Dicevo che ho mosso i primi passi in quel clima letterario e insieme in quel clima politico in cui un partito di maggioranza dal '48 al potere aveva cambiato profondamente l'assetto sociale e culturale del nostro paese. Aveva cambiato la

nostra lingua. Pasolini nel '61 aveva pubblicato quell'ampio, articolato saggio dal titolo *Nuove questioni linguistiche* in cui dimostrava che, con il neo-capitalismo italiano, l'asse linguistico italiano s'era spostato dal centro-meridione, da una realtà burocratica e contadino-dialettale, al centro-settentrione, a una realtà piccolo-borghese, aziendale e tecnologica. Analizzava un brano di un discorso di un uomo politico emblematico, di Aldo Moro, pronunciato nel momento significativo dell'inaugurazione dell'autostrada del Sole. E concludeva: «Perciò, in qualche modo, con qualche titubanza, e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare che è nato *l'italiano come lingua nazionale*». Non era certo questo italiano, uguale al francese unico e geometrizzato di cui parlava Leopardi, ma una sorta di sotto o extra-lingua, di astorica, rigida, incolore *koinè*. Sono passati più di trent'anni dal 1961 e tutti conosciamo la situazione linguistica di oggi.

In quel tempo scrivevo dunque il mio primo romanzo breve o racconto lungo, che dir si voglia, dal titolo *La ferita dell'aprile*. Un romanzo scritto in prima persona, mai più ripresa, una sorta di Telemachia, di romanzo d'iniziazione, di formazione. Mi ponevo con esso subito, un po' consapevolmente, un po' istintivamente sul crinale della sperimentazione, mettendo in campo una scrittura fortemente segnata dall'impatto linguistico, dal recupero non solo degli stilemi e del glossario popolari e dialettali, ma anche, dato l'argomento, di un certo gergo adolescenziale. Gergo quanto mai parodistico, sarcastico, quanto mai oppositivo a un ipotetico codice linguistico nazionale, a una lingua paterna, comunicabile. E organizzavo insieme la scrittura su una scansione metrica, su un ritmo poetico, con il gioco, ad effetto comico, delle rime e delle assonanze. Prendeva così il racconto, nella sua ritrazione linguistica, nella sua inarticolazione sintattica, nella sua cadenza, la forma di un poemetto narrativo.

Dei primi anni che passai a viaggiare mi rimane la strada arrotolata come un nastro, che posso svolgere: rivedere i tornanti, i fossi, i tumuli di pietrisco incatramato, la croce di ferro passionista; sentire ancora il sole sulla coscia, l'odore di beccume, la ruota che s'affloscia, la naftalina che vapora dai vestiti. La scuola me la ricordo appena. C'è invece la corriera

Questo era l'*incipit*. E c'erano nel libro, certo, residui neo-realistici, c'era la lezione sperimentalistica di Gadda e di Pasolini, c'era l'ineludibile grande matrice verghiana, ma c'era insieme la volontà di uscire da queste ipoteche attraverso il polemico spostamento della prosa verso la forma poetica: segno esterno di diffidenza verso la società, verso la sua lingua.

Tredici anni sono trascorsi tra il primo e il secondo libro. Un tempo lungo che poteva anche significare dimissione dalla pratica letteraria. Un tempo che ha coinciso con la mia vicenda personale, con il mio trasferimento nel '68 dalla Sicilia a Milano. In questa città provai subito spaesamento per la nuova realtà,

urbana e industriale, in cui mi trovai immerso, realtà di cui mi mancava memoria e linguaggio; per l'acceso clima politico, per i duri conflitti sociali di quegli anni. Fu un tempo quello di studio e di riflessione su quella realtà e sul dibattito e culturale che allora si svolgeva. Frutto di tutto questo fu la pubblicazione, nel 1976, presso Einaudi del romanzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Un romanzo storico-metaforico, ambientato in Sicilia negli anni intorno al 1860, che voleva naturalmente rappresentare il grande rinnovamento, l'utopia politica e sociale che nel '68 di vagheggiava in Italia e altrove, che nel nostro paese doveva frantumarsi a causa dei suoi esiti tragici e disastrosi.

L'ambientazione storica e il ripartire dal luogo della mia memoria mi permetteva di intensificare la mia sperimentazione linguistica. La quale, per l'adozione della terza persona, non poteva più svolgersi sul tono del sarcasmo, con i recuperi gergali e l'assunzione acritica delle forme dialettali, ma sul tono dell'ironia, adottando l'espedito della parodia e del discorso indiretto libero che mi permetteva di rompere la barriera fra autore onnisciente e personaggi, di far aderire la scrittura al loro sentimento, alla loro lingua. L'esito era quindi quella «plurivocità» ben individuata da Cesare Segre. In cui era incluso il linguaggio alto del protagonista, un erudito dell'Ottocento, che mi permetteva di assumere un glossario consapevolmente vagliato, che avesse giustificazione filologica, di fare rimandi e citazioni classiche; era inclusa la lingua popolare dei contadini, la cui estremità era rappresentata da un antico dialetto gallo-italico o mediolatino che si parlava in Sicilia in isole linguistiche della zona dell'azione del romanzo. La sperimentazione in questo romanzo era anche sul piano della struttura. I cui jati, le cui fratture erano riempite da inserti storiografici, da documenti, la cui funzione era quella di connettere i vari lacerti narrativi. Espedito questo, parallelo a quello della digressione linguistica, che chiamava il lettore a un maggiore impegno, a una maggiore partecipazione. Anche, come si vede, c'è la messa in crisi del genere romanzo: sotto l'apparenza di una maggiore discorsività rispetto al primo romanzo, di una maggiore articolazione sintattica, c'è nella negazione della rotondità della struttura, nello smontaggio dell'intreccio narrativo, nella forte carica simbolica, ancora la polemica della scrittura narrativa nei confronti della società. Società che contiene la cosiddetta industria culturale che mercifica e distrugge il romanzo.

Dopo un buon numero di anni, (le mie assenze, la mia laconicità sono inveterate), ho pubblicato nel 1985 *Lunaria*, un racconto, una favola dialogata che fatalmente prendeva la forma teatrale. Rappresentava ancora quest'operetta una contestazione del romanzo. La favola, ambientata in un vago Settecento, alla corte di un viceré di Sicilia, prendeva spunto dal frammento lirico di Leopardi *Spavento notturno*. L'epoca e il tema favolistico o onirico, mi facevano intensificare ancor più il gioco linguistico. Il quale approdava qualche volta a soluzioni tonali, apparentemente di puro significante, come questa:

Lena lennicula,
 lemma lavicula,
 làmula,
 léamura,
 màmula.
 Létula,
 màlia,
 Mah.

Della stessa epoca e dello stesso clima favolistico è anche *Retablo*, pubblicato nel 1987. Iperletterario e di più larga ricerca linguistica, il racconto mi permetteva di sperimentare, così come recita il titolo, nuove forme strutturali. &EGRAVE; un viaggio nella Sicilia classica, una metafora della ricerca, al di là delle ideologie, della dimensione sentimentale, della completa dimensione umana, della perduta eredità umanistica.

Tralascio la raccolta di racconti dal titolo *Le pietre di Pantalica*, del 1988, in cui però vi è un racconto significativo, *I linguaggi del bosco* in cui scandaglio l'origine e dò conto della mia passione linguistica.

Nottetempo, casa per casa, del 1992, è un ritorno al romanzo. Un romanzo però ancora una volta scandito come un poema narrativo, come una tragedia in versi. La storia è ambientata negli anni Venti, all'arrivo del fascismo in Italia visto dall'angolazione di un paese siciliano, di Cefalù. Vi si parla della follia privata, esistenziale, dolorosa, tragica, innocente, e della follia pubblica, la follia della società, della storia. Personaggio simbolico del libro è un satanista inglese, Aleister Crowley, che incarna il decadentismo estremo della cultura europea di quegli anni e la nascita in essa di nuove metafisiche, di nuovi, folli misticismi. La metafora storica è chiaramente riferita ai nostri giorni, prevede anzi l'ingresso nel governo del nostro paese di forze politiche che erano state condannate dalla storia.

Il protagonista del romanzo, Petro Marano, è costretto all'esilio a rifugiarsi in Tunisia. Il libro termina con questa frase:

Pensò che ritrovata calma, trovate le parole, il tono, la cadenza, avrebbe raccontato, sciolto il grumo dentro.
 Avrebbe dato ragione, nome a tutto quel dolore.

Il mio ultimo libro, *L'olivo e l'olivastro*, del 1995, inizia con questa frase:

Ora non può narrare. Quanto preme e travaglia arresta il tempo, il labbro, spinge contro il muro alto, nel cerchio breve, scioglie il lamento, il pianto.

Qui è negata la finzione letteraria, l'invenzione del racconto. Il libro è un viaggio nella realtà contingente e nella memoria. È il ritorno di un Ulisse a Itaca, dove non trova che distruzione, macerie, violenza, barbarie.

Per dire di questo libro devo tornare alla tragedia *Catarsi*, in cui il deuteragonista di Empedocle, Pausania, così recita:

Pausania lo sono il messaggero, l'anghelos, sono il vostro medium, colui a cui è affidato il dovere del racconto, colui che conosce i nessi, la sintassi, le ambiguità, le astuzie della prosa, del linguaggio ...

Ne *L'olivo e l'olivastro* l'anghelos, il narratore, non appare più sulla scena poiché ormai la cavea è vuota, deserta. Sulla scena è rimasto solo il coro, il poeta, che in tono alto, lirico, in una lingua non più comunicabile, commenta e lamenta la tragedia senza soluzione, la colpa, il dolore senza catarsi.

Così canta il coro in uno dei suoi movimenti:

Ai regni opulenti, ai re soddisfatti, ai poteri sicuri e iattanti, ai sontuosi palazzi, alle piazze di giochi, di salti, alle ridondanze solari, ai bronzei corsetti, alle nude mammelle, alle tiare, alle armille dorate, agli onici, ai lapislazzuli, agli smalti celesti rispondono le dimore infernali, le putride viscere, gli incrinati pilastri, le fratture allarmanti, i liquami, gli oscuri sentieri, i labirinti angoscianti. Là, alla fine del tortuoso degrado, lo scivoloso cammino lungo cui s'aprono porte, grotte, trappole, inganni, s'odono voci, bisbigli, rimbalzano echi di sibili, fiati, squittii, baluginano sprazzi, palpiti fiochi, là, all'estremo, contro la parete grondante è l'anello mutante, il bestiale legame, il lecito infranto, la coscienza oscurata e venduta, la corruzione politica, il delitto nascosto, il testimone occultato. Una mente perversa e servile ha ideato la prigionia perfetta.

Regna il toro a Cnosso, la bestia potente che irrompe sull'orlo di un fasto che si sfalda e decade, sforza e invade regine di noie e mollezze. Il prezzo di tanto regresso, il ritorno ad ere pregresse, è il sacrificio barbarico a scadenze fatali. Nessun Teseo qui giunge, nessuno può liberar dall'oltraggio l'Atene civile.

Dopo è l'arresto, l'afasia. È il silenzio.

