

*Per una metrica della memoria **

Vincenzo CONSOLO

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.

* Relazione tenuta nel gennaio del 1996 al Centro di Studi sul Classicismo di Palazzo Pratesi a San Gimignano nel quadro delle attività accademiche organizzate dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli in collaborazione con lo stesso Centro. Un grazie all'amico Nicolò Messina cui si devono questa e le altre note editoriali che corredano il testo.

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 inanità, 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 piú 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 di un moderno Empedocle¹.

Ho voluto iniziare con questi versi perché la tragedia rappresenta l'esito ultimo di quella che è la mia ideologia letteraria, l'espressione estrema della mia ricerca stilistica. Un esito, come si vede, 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'intelligibilità, tenda al suono, al silenzio.

Empedocle *La tragedia comincia nel fuoco piú alto.*
 In questa nuda e pura, terrificata natura,
 in questa scena mirabile e smarrente,
 ogni parola, accento, è misera convenzione,
 rito, finzione, rappresentazione teatrale.

¹ *Catarsi*, in Bufalino, Consolo, Sciascia, *Trittico*, a cura di Antonio Di Grado e Giuseppe Lazzaro Danzuso, Catania, Sanfilippo, 1989, pp. 49-50. Il corsivo *scritta e pronunciata* è dell'A. e —per sua stessa ammissione (*ivi*, p. 72)— da attribuire al Pasolini di *Affabulazione*, la tragedia uscita insieme a *Pilade* (Milano, Garzanti, 1977).

Emette belati, ululati, guaiti, 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 inerzia².

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 da rimandi impliciti e da esplicite citazioni di testi classici: da Hölderlin, naturalmente, ai frammenti di *Peri Physeos* 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 piú nobile delle lingue», a Castelvetro, al Caro, e giú 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*³.

Leopardi confronta la lingua italiana con la lingua francese, stabilisce un continuo parallelo fra le due lingue, così prossime e insieme così lontane⁴. Il francese, dice, tende all'unicità, mentre l'italiano è un complesso di lingue piuttosto che una lingua sola⁵, potendo essa variare secondo i vari soggetti e stili e caratteri degli scrittori, per cui diversi stili sembrano quasi diverse

² *Ivi*, p. 51. Anche il corsivo *La tragedia comincia nel fuoco piú alto* è dell'A. che (p. 72) rimanda a *Sul tragico* di Hölderlin.

³ Si allude a G. Leopardi, *Società, lingua e letteratura d'Italia (1816-1832)*, a cura di V. Brancati, Milano, Bompiani, 1941, disponibile ora anche in edizione economica.

⁴ Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di G. Pacella, «I Libri della Spiga», I, Milano, Garzanti, 1991, pp. 41-1, § 30.

⁵ *Ivi*, pp. 261-3, §§ 321-3.

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»⁶. 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.

Voglio dire qui per inciso che la grande ricchezza espressiva della lingua italiana la sacrificerei volentieri 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 mai creati, temiamo non si siano creati fino ad oggi. Esistevano tanti strati, esistevano molti linguaggi, molte identità. Leopardi stesso, pur adottando il codice toscano, ha una «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 un palinsesto mal cancellato.

Torniamo allo *Zibaldone*. Leopardi afferma che la lingua italiana, il toscano raggiunge la sua massima eleganza nel Cinquecento⁷. 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

⁶ *Ivi*, p. 263, § 324.

⁷ *Ivi*, pp. 446-51, §§ 690-702.

riconosciate ora per bellissime e italianissime; efficacia ed evidenza tale di espressione che alle volte disgrada lo stesso Dante», scrive Leopardi di Bartoli⁸. E ancora: «Il P.[adre] Dan.[iello] Bartoli è il Dante della prosa italiana. Il suo stile in ciò che spetta alla lingua, è tutto a risalti e rilievi»⁹.

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 ampolluose», di «solecismi pedestri» e siminato qua e là diss qualche eleganza spagnola. Ironizza ancora nascostamente, ma con effetto piú vigoroso, parodiando nell'*incipit*, in «Quel ramo del lago di Como», un brano del Bartoli riguardante l'India, la regione del Gange, come ha scoperto Giuseppe Bonaviri, riportando il disordine lombardo 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 (e lo dico, è chiaro, privo di qualsiasi infingimento), 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 neo-realismo 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:

⁸ *Ivi*, p. 800, § 1314, datato «13.Luglio 1821».

⁹ *Ivi*, II, p. 1301, § 2396, datato «22.Marzo 1822».

- 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, speculare 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 '64 avrebbe pubblicato quell'ampio, articolato saggio dal titolo *Nuove questioni linguistiche* in cui dimostrava che, con il neo-capitalismo, 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 tecnologica¹⁰. Analizzava un brano del discorso di un uomo politico emblematico, di Aldo Moro, pronunciato nel momento significativo della 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*»¹¹. 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 1964 e lascio immaginare a voi la situazione linguistica italiana 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*, e lo pubblicavo nella mondadoriana collana *Il tornasole* diretta da Vittorio Sereni e Niccolò Gallo¹².

¹⁰ Apparso dapprima su *Rinascita* (26 dicembre 1964), lo studio fu poi ripreso (con 5 appendici del 1965) in *Empirismo eretico*, «Saggi», Milano, Garzanti, 1972, pp. 9-28 (29-54). In un quadro di raffronti più ampio le pagine pasoliniane si possono anche leggere nel classico (postumo) O. Parlangeli, *La nuova questione della lingua*, «Filologia moderna» [3], Brescia, Paideia, 1971, pp. 79-101. Qui si trova antologizzata (pp. 223-7) solo la seconda delle appendici di cui sopra, ma in compenso sono riportati (pp. 105-9, 169-72) due articoli non contemplati dalla raccolta curata dallo stesso Pasolini.

¹¹ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico* cit., p. 24.

¹² Il libro esce poi in seconda edizione, col numero 181, nei «Nuovi Coralli» di Einaudi (Torino, 1977); e in terza, negli «Oscar oro» [23], Milano, Mondadori, 1989, con una Introduzione di G.C. Ferretti.

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'impasto 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: rivedevo 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 svapora dai vestiti. La scuola me la ricordo appena. C'è invece la corriera [...]

Questo era l'*incipit*¹³. 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 —mi si permetta di dirlo— 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 politico e culturale che allora si svolgeva. Frutto di tutto questo fu la pubblicazione nel 1976 presso Einaudi del romanzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*¹⁴. Un romanzo storico-

¹³ *La ferita dell'aprile*, ed. 1977, p. 3.

¹⁴ Ne esistono un'edizione antecedente, numerata e limitata a due capitoli, con un'acquaforte di R.Guttuso (Milano, Libreria antiquaria Gaetano Manusè, 1975); e una successiva, con Introduzione di C.Segre, «Oscar oro» [9], Milano, Mondadori, 1987. Il libro è stato ristampato da Einaudi nel 1992 e, per gli stessi tipi, Giovanni Tesio ne ha apprestato l'edizione commentata (1995). In Spagna è da tempo uscita la versione castigliana: *La sonrisa del ignoto marinero*, trad. Esther Benítez, Madrid, Alfaguara, 1981 (ristampa, 1994); ed è in cantiere la versione catalana a cura di Eudald Solà Farrés.

metaforico, ambientato in Sicilia negli anni intorno al 1860, che voleva naturalmente rappresentare il grande rinnovamento, l'utopia politica e sociale che nel Sessantotto si vagheggiava in Italia e altrove, e 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 piú 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 qui, 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 forma teatrale¹⁵. 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 piú —devo dire con divertimento—

¹⁵ Accolto nei «Nuovi Coralli» [365], Torino, Einaudi, 1985, fu nello stesso anno Premio Pirandello. Con aggiunte nelle *Notizie d'Autore*, è stato ora riedito nella collana «Scrittori italiani», Milano, Mondadori, 1996.

il gioco linguistico. Il quale approdava qualche volta a soluzioni tonali, apparentemente di puro significante, come questa:

Lena lennicula,
lemma lavicula,
làmula,
lémura,
màmula.
Létula,
màlia,
Mah¹⁶.

Della stessa epoca e dello stesso clima quasi favolistico è anche *Retablo*, pubblicato nel 1987¹⁷. Iperletterario e di piú larga ricerca linguistica, il racconto mi permetteva di sperimentare, cosí come recita il titolo, nuove forme strutturali. È 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 do conto della mia passione linguistica¹⁸.

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 versi¹⁹. La storia è ambientata negli anni Venti, all'arrivo del fascismo in Italia visto dall'angolazione di un paese siciliano, di Cefalù. Vi si

¹⁶ *Ivi*, p. 69 (ed. 1985, p. 50).

¹⁷ La prima edizione, ormai irreperibile, appare da Sellerio (Palermo), nella raffinatissima, inconfondibile collana ispirata da Sciascia, «La memoria» [160], con il corredo di 5 disegni di Fabrizio Clerici. Il libro, cui fu conferito il Premio Grinzane Cavour 1987, si legge ora tra gli «Scrittori italiani» di Mondadori (Milano, 1992). In Spagna ne esistono due versioni, la prima catalana: *Retaule*, trad. Assumpta Camps, Barcelona, Edicions de la Magrana/Edicions 62, 1989; la seconda castigliana: *Retablo*, trad. Juan Carlos Gentile, Barcelona, Muchnik, 1995.

¹⁸ «Scrittori italiani e stranieri», Milano, Mondadori, 1988. Ne è pure disponibile l'edizione «Oscar», Milano, Mondadori, 1990, con una Introduzione di G. Turchetta. Il racconto è inserito, rispettivamente, alle pp. 151-8 e 147-54. Di questa raccolta esiste finora in Spagna soltanto la versione galega di due racconti: *Ratumemi, Cómiso (As pedras de Pantálica)*, in *Seis narradores italianos*, trad. Cándido Pazó e Dolores Vilavedra, Santiago de Compostela, Edicións Positivas, 1993, pp. 59-66 [ma si tratta solo della parte I] e 67-73.

¹⁹ «Scrittori italiani e stranieri», Milano, Mondadori, 1992. Con una Introduzione di A. Franchini, se ne ha anche una ristampa per gli «Oscar», Milano, Mondadori, 1994. Il libro, insignito del Premio Strega 1992, è uscito in Spagna in versione castigliana: *De noche, casa por casa*, trad. Ana Poljak, Barcelona, Muchnik, 1993.

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 dolore²⁰.

Il mio ultimo libro, *L'olivo e l'olivastro*, del 1994, inizia con quest'altra 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 pianto²¹.

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 all'inizio di questa conversazione. Tornare alla tragedia *Catarsi*, in cui il deuteragonista di Empedocle, Pausania, così recita:

Pausania Io 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...²²

Ecco, ne *L'olivo e l'olivastro* l'anghelos, il narratore, non appare più sulla scena poichè 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,

²⁰ *Ivi*, ed. 1992, p. 175.

²¹ «Scrittori italiani», Milano, Mondadori, 1994, p. 9. Per il libro, ma in realtà riconoscimento all' *opera omnia*, è stato assegnato all' Autore il Premio internazionale dell' *Unión Latina de Escritores*.

²² *Catarsi* cit., p. 57.

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 civile²³.

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

Milano, 12 gennaio 1996

²³ *L'olivo e l'olivastro* cit., pp. 146-7.