

GIUSEPPINA BRUNETTI, *Per icone sonore : una lettura di Retablo di Vincenzo Consolo*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 1 (1995 - *Convergenze testuali*), pp. 61-71.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



PER ICONE SONORE: UNA LETTURA DI *RETABLO* DI VINCENZO CONSOLO

di Giuseppina Brunetti

Sempre più spesso mi attira l'esplorazione delle parole che porto in me: mi vengono in mente a una a una, da lingue diverse, e allora non c'è nulla che io desideri di più che poter riflettere a lungo su una, su una sola di queste parole. Me la tengo davanti, la rigiro, la maneggio come una pietra, ma una pietra meravigliosa: la terra in cui giaceva sono io.

Elias Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio*

L'accordo barocco fra il colore nordico, straniero dell'esergo e la cifra della scrittura di V. Consolo si acquista nell'immagine di un sinolo: la pietra-parola è sorretta e seppellita, conservata in una terra ignara di memoria, campo arato di rovine che risuonano giacendo. Sguardo e lettura, visione e fonìa si ritrovano indistinti nella lingua geologica dello scrittore siciliano e di più in *Retablo* ove immagine e suono si mutano in cristalli affilati, caleidoscopi e lamine sonanti a eventi diversi di amori simultanei.

Del resto pittura e rovine sono i segnali posti allusivamente *in limine* nella duplice epigrafe al romanzo, il lamento dell'anonimo sulla caduta di Bisanzio ed i versi del Notaro siciliano: *Avendo gran disio / dipinsi una pintura/ bella, voi simigliante ...*¹

Il racconto si muove in circolo in ognuna delle sue tre parti: *Oratorio, Peregrinazione, Veritas* ed obbliga a continui andirivieni di occhi. Eppure la storia è tutta compresa nelle sei o sette pagine della prima sezione, il proseguire nella seconda accerta alcuni fatti noti e solo l'ultima, l'unica voce che non può scrivere («io vivo, sento, ascolto il core mio e parlo, e ciò che dico è la mano innocente di don Gennaro Affronti a calarlo sulla carta, in forma di segni a china, di scrittura») si ostina a raccontare degli eventi la verità, pervicacemente detta «bella», che si fa addio ed epilogo. Ma occorre forse partire nel primo senso obbligato e lineare del testo, ad apertura di libro. Si proverà a distinguere due o tre spie fossili e a rimanere ad esse aderenti, come a dei sassi affioranti nella piena, espressiva e narcotica, vertiginosa, di Consolo.

Le prime parole del *Retablo* sono litanie etimologiche di Isidoro, un frate reso folle dall'amore per Rosalia e così restituito dal convento al secolo. Le giaculatorie sulla *rosa* inebriante che *lega* al suo laccio, sulla *rosa-rosario* sgranato nel nome sono una girandola pirotecnica intrisa di un lessico connotato, quello

insieme siciliano ed italiano della prima lirica. L' *adnominatio* spasmodica su Rosa-lia si compie alfabeticamente, quasi Consolo ripassasse tutte le possibilità verbali offerte dalla lingua per cercarne una sola significativa, per restituire una figura al filo sottilissimo del suo nome:

liana di tormento, libame oppioso, licore affatturato, letale pozione, liño dell'inferno che credei divino, lima che sordamente mi commosse l' ossa, limaccia che m' invischiò nelle sue spire, lingua che m' attassò come angue che guizza dal pietrame, lioparda imperiosa, lippo dell' alma mia, liquame nero, pece dov'aggiogai, ahil!, per mia dannazione.

La ricerca di una lingua antica (che è anche ritmo nella prosa e verso) si traduce in una scelta lessicale accurata, persino graficamente mimetica (*bujo, majormente*): l' amata, *pasta martorana fatta carne*, è bella come il marmo dell' omonima santa giacente nel cristallo, irraggiungibile e morta. Isidoro non ha *abènto* nella sua assenza, continuerà perciò dopo una notte in cui *conobbe il paradiso*, a invocarla per le strade che si aprono fuori dal convento e, smesso il saio, *foresto* agli occhi degli scaricatori del porto di Palermo, comincerà a lavorare per avere di che condurla con sé. Nell' ordine dei fatti, non quello delle voci né quello delle parti del romanzo, a questo punto s' intreccia un' altra variabile (svolta poi in *Peregrinazione*) con la quale il Tempo e la Storia entrano nel testo: è il settecento milanese, un pittore (Fabrizio Clerici fatto vivere secoli prima) è in viaggio da Milano verso l' antichità scolpita di Sicilia, smarrito sulla soglia dell' amore per una donna:

prima che l' insano sentimento, il febbrile morbo e divorante m' invadesse, io opposi il collaudato veleno della distanza (...) la *peregrinazione* in un luogo lontano nello spazio, e nel tempo, presso la remota antichitate. Come in questa d' Egesta da cui vi penso, bella, incantevole signora, nel modo più quieto e piano; come in questa del tempio che vorrei ritrarre in modo distanziato, come fosse una realtà che poggia sopra un altro piano.

La donna è realissima e terrena, è Teresa Blasco che sarà poi nella vita e nelle storie letterarie moglie del lombardo Cesare Beccaria e che a questo punto del racconto è ancora solo la destinataria dell' appassionato diario di viaggio frappositosi a un sentimento passibile di follia².

Ritrarre in modo distanziato ... come fosse una realtà che poggia su un altro piano. È questo dunque un *retablo* del romanzo: *retablo*, *RETROTABULUM*, *re-taule* che è composizione e riscrittura, sovrapposizione di lingua, di visione e di voce innamorata. Il termine spagnolo ci viene incontro più volte nella seconda sezione, confuso in ognuna delle tre voci narranti (tutte in prima persona) di Isidoro, di Fabrizio e Rosalia. Retabli sono disposti nell' affastellato salone del signor Soldano di Àlcamo, un «trittico a rilievo basso di cartapesta o stucco» è il

retablo delle meraviglie imbandito nel teatro magico di piazza, quadro privo di «figure vere» che è «nell' apparenza d' una arcaica scrittura, di civiltà estinta per tremuoto», incomprensibile. Tutti vedono nel quadro informe ciò che si vuole far vedere, come nel *retablo de las maravillas* di Cervantes che Fabrizio ricorda e richiama a matrice spagnola dell' allestimento siciliano³. Ma *retablo* è la stessa scrittura del pittore Clerici per donna Teresa: alcune delle carte che lui adopera sono infatti già scritte sull' altro verso ed il racconto di viaggio poggia perciò parzialmente «sopra la *memoria vera, vale a dire, e originale*, scritta da una fanciulla di nome Rosalia». Le strade si complicano così inevitabilmente, scrittura corsiva femminile e scrittura tonda del diario sono affiancate e speculari, confondono la lettura in voci simultanee, parallele nel tempo del racconto. Come nella lingua minerale dello scrittore, le voci del romanzo si accostano e si sovrappongono, le parole del testo, ove la paratassi insistita assume i contorni di un' operazione archeologica, sono raccolte in filari verbali scomposti, turbini di oggetti frantumati nei sacchi degli scavatori. La sovrapposizione è memoria e pretesto, la simultaneità delle voci ha l'andamento ondulatorio che si approssima alla forma in infiniti carotaggi, nella miriade di cocci esplosi, riammucchiati per nostalgia di anfore «vere e intere», chiare, vuote come le parole, i flauti, le cornici dei quadri.

Il milanese Clerici, sbarcato alla cala di Palermo con «un mantello colore della perla» e «scarpini con fibbie lucide d' argento» sceglie come compagno di viaggio proprio Isidoro grazie al suo artistico «occhio usitato a disegnar figure, segni dell' alma che affioran nelle facce». Isidoro in contraccambio si rivela infatti «istruito nel *parlare* che sembra un caso di sventura a finire nell' umile mestier del facchinaggio». In questo primo passo sull' isolana alterità si innesta un' altra traccia che riaffiora in più punti del romanzo e riferisce un tema autobiografico: la vita di Consolo a Milano (come Verga, prima d' altri) e la definizione di un ritorno memoriale al Sud, alla stessa fatica di identità e di definizione di un Sud (anche letterario) a lungo: «Itaca orfana di re e dominata da Proci usurpatori del potere che insidiano e vogliono violare la santità e la fedeltà della sposa regina, un' Itaca da cui spesso Telemaco è andato via alla ricerca del padre»⁴. A Clerici appena approdato a Palermo si para infatti dinnanzi:

un muro minaccioso, una schiera d' òmini, dannati o *ceffi come se n' incontrano da noi per strade mal sicure del comasco* o per le valli oscure bergamasche, neri a brandelli, scalzi e scamiciati, in coro vociando, reclamavano ognun per sé il mio bagaglio.

Il riferimento manzoniano è fin troppo scoperto, ma più che l' immagine dei bravi in attesa di don Abbondio è qui forse importante sottolineare la riuni-

ficazione, la possibile consonanza: *come da noi* ... L' indizio è confermato in altri passi, ove l' alterità esibita («Che diranno del paese nostro, di noi ciciliani, i suoi compaesani della Lombardia ? - *Lombaddia? E che è? -*») è circonfusa di equivalenze. Così quando Isidoro offre del cibo a innumeri fanciulli affamati, Clerici commenta:

... il nemico della fame. Che non si scorge qui, di primo acchito, *come da noi* ne' nebbiosi e gelati inverni nella campagna bassa o su per le valli sopra i laghi o sotto le gran montagne delle Alpi, ovvero meglio in alcuni quartieri popolosi e infetti di Milano, per la chiarezza del cielo e pei colori, per la natura benevola e accogliente, e soprattutto pel fasto appariscente dei ricchi come il Soldano o per il chiasso che frastuona in primo piano degli altri che appena appena son nutriti.

La stigmatizzazione è naturalmente politica, come spesso nella scrittura di Consolo, opera una subitanea attualizzazione e risulta un affilato stiletto d' aforisma. Occorre insistere nella linea politica e sentimentale di ricomposizione al Nord (si veda ad esempio l' accostamento fra il Duomo, le montagne del milanese e le rovine di templi a Selinunte «implorazione o canto, tributo o voto, e illusione che verso il Cielo *con la pietra e per la pietra* sia durevolmente dispiegato. *Com* el Domn nost de Milan, bianco di marmi e aguzzo in ogni parte (...) che evoca e rispecchia le vette scabre montanare, *come* el Resegon, che son *pregchiere anch' esse*, e rozze e aguzze, *di pietra*, e naturali») e nella pista manzoniana che si conferma vitale proprio nelle ultime battute di *Peregrinazione* ed è un' altra velatura del *Retablo*.

Alla fine del viaggio in Sicilia, il pittore che si prepara al ritorno ripassa i lombardi «di Milano o dell' alto lago del comasco» che vivono a Palermo. Si imbatte perciò in una voce: «Don Fabrizio, signor don Fabrizio Clerici... - sentii camminando che qualcuno mi chiamava. - L' è propi lù? Chi ? Sont mì, Braga, Giovann...». Il conterraneo gli mostra la sua «bottega di *panniere*» ove lavora il figliolo Lorenzo, «un giovine ch' arrossiva come un fanciullo» e che si appresta a dare a Clerici degli orecchini, *segnati* della 'R' di santa Rosalia, da portare alla sua innamorata Lucia:

Sono per Barraja Luzia fiola del scior Batista. Glieli fa avere, glieli fa avere, per piasè... - mi chiese, tutto rosso in viso.

Lo sguardo ironico di Consolo è implicito anche quando sembra accordarsi al sereno schizzo manzoniano del filatore Renzo. Le coincidenze fin nei nomi propri non paiono casuali e la storia possibile dei promessi lombardi appare ben stridente e marginale alla luce dei diversi trasporti di *Retablo*, di amori che non avranno alcuna storia se non quella, realissima, del romanzo.

Ancora una volta dunque la misura-Manzoni e la linea toscano-nazionale sono verificate nella scrittura eccentrica meridionale, nelle esperienze di prosa e in quella attitudine al romanzo che sembra costituire un' autentica e feconda tradizione.

La linea in cui abita lo sperimentalismo di Consolo è naturalmente quella delle condizioni di possibilità della scrittura letteraria, dalle rovine figurative, sacre, incomprese della lingua, dal dolore concreto nei sassi⁵. Così, con una metafora scoperta, il viaggio di Clerici accompagnato dal siculo Isidoro ha la sua prima tappa in Àlcamo, *madre di lingua e cuna di poesia*. Ma il luogo sacro si cambia nello specchio deformante di un' oscena accademia «de' Ciulli Ardenti» presieduta da L. Soldano. Clerici è irriso, irretito in una sala affastellata, costretto a bere in un contorno cosparso di ogni suppellettile, di imitazioni nauseabonde, di bocce d' acquavite in cui galleggiano:

come sotto lente ingigantiti, mostri repugnanti, feti dell' umano genere o animale - ed in cui oziosamente si discetta -se sia opportuno, nel poetare o pure nel rivolgere al sicolo idioma tragedia alcuna antiqua oppur poema, sia opportuno dicimo *per nui nativi d' Arcamo, patria del primo e granne, onore de la cosca de' poeti* e luce di cinnàca, *di Ciullo intemo*, chiaro al monno intero, e surtoutto per nui de l' Accademia ardente che al nome suo s' appenne, sia opportuno far crescere la cima sicola da ràdica toscana o puramente far sbocciare in aura toscana la semente sicola.

È il tema dell' imbarbarimento, ancora, della perdita di identità della Sicilia e, ritratto nell' involucrio attualizzante della pompa di parata, della questione della lingua, dello smarrimento, che è motivo in Consolo anche di riconosciuta matrice pasoliniana⁶.

Un altro stupore isolano, meno contaminato ma ugualmente ignaro ed orfano, Clerici lo ritrova a Mozia. È questa una tappa importante del viaggio e del racconto. Nel percorso all' indietro in cerca dell' *antichità* esso appare connotato di numerose spie di significazione dotate di un valore non contingente ed episodico. L' approssimarsi a Mozia è un attraversare acquitrini e paludi:

nulla sappiamo ormai dei luoghi consistenti, dei solidi sentieri (...) Avanti è la luce. Una frigida luce di riverbero, d' un' alba immota, d' una stagione ignota. E avanti s' erge la barriera, il velario d' acque, la perenne cascata ch' erode e che cancella: in quali lontananze, in quale tempo cominciò questo diluvio. Una montagna s' erge, un cumulo di frantumi e d' ossa, una massa informe, spugnosa, che si schiude e diffonde ancora acque. Dentro il suo cuore mucido, di melma, *è sepolto e si sfalda l' ultimo segno*: furono mai, e dove, fuochi, cieli chiari che non fossero questi, febbrili e violacei, sabbie rocce, lastre, orme, forme, cifre sicure e decifrabili? Nella palude pallida, nel verminosio verde annega la memoria: *vana sembra la ricerca, la prova d' un racconto*. Labili, sfuggenti immagini riaffiorano dalle liquide pozze, *parole tronche, àtone*, echi di vaste deserte scalinate, di balaustrate, di monche statue...

Le parole sono anch' esse — e visivamente — relitti galleggianti, come i frammenti delle statue offese dal tempo. Nell' approdo a Mozia i viaggiatori trovano in un silenzio di spiriti rotto solo da suoni d' uccelli e di piante, un campo pieno di anfore interrate. Isidoro affonda le mani in uno dei vasi di terracotta scolpita e le ritrae inorridito piene d' ossa, nell' irridente gracchiare di un corvo e della maschera scolpita sul coperchio. «Son ossa antiche, Isidoro, più antiche di Cristo o Maometto, ormai polite e nette come ciottoli di mare» spiega Clerici illustrando il camposanto dei Fenici, del popolo che «portò e insegnò a tutti l' alfabeto, *la scrittura segnica dei suoni*, aleph, beth, daleth..., quella che poi usaro i Greci e i Latini, questa che uso io qui mentre vi scrivo». In questo solo istante pare ricomporsi il passato, e l' immagine alla lingua, l' icona al suono, le pietre alla vita mobile delle parole.

A San Pantaleo Clerici disseppellirà anche una bellissima statua classica «di quelle tanto amate dal Winkelmano»⁷. I contadini lieti di sceverare così la terra dalle pietre per piantare la vigna, non comprendono il *dané* milanese opposto dal pittore a riscontro del masso scolpito, dopo insistenza lo prendono solo «per trasportare essi, con fatica, quel marmo fino alla porta di settentrione delle mura». L' atleta di marmo è però un macigno pericoloso sulla barca per Trapani, la fa inclinare paurosamente più volte, poi un' onda forte lo fa inabissare.

Solo ora, in un naufragio assistito, Clerici può dirgli: «vai, dunque, vai giovine di Mozia (...) prima viene la vita, quella umana, sacra, inoffendibile, e quindi viene ogni altro: filosofia, scienza, arte, poesia, bellezza... (...) tu, com' ogni arte, non vali la vita, il fiato del più volgare o incolto, più debole o sgraziato uomo».

Il viaggio volge alla fine e Clerici col suo diario dedicato può cominciare a pensare al ritorno. Numerosi disegni di rovine aveva ritratto, ma alcuni si smarrono, sottratti in viaggio con tutte le sue cose dai briganti. Egli era stato perciò costretto ad utilizzare alcuni fogli imprestatigli già scritti e, senza pennelli né lapis, aveva continuato il diario per Teresa e i suoi disegni sul retro delle bolle sante di Isidoro. Costui gli aveva fabbricato anche le penne, col piombo della lupara di un bandito pentito, detto Trono e dopo il pentimento don Vito Sammataro. Penne sottili di piombo dunque, senza più alcuna traccia etimologica, in Sicilia, non più frazioni organiche, parti leggere di corpi d' uccello. Le metafore non potrebbero incalzare conservando maggiormente il loro intrico ed insieme il loro illusivo (e ingenuo) candore.

Anche Vito spasima per una Rosalia, come Isidoro, che per tutto il viaggio l' ha invocata. Alle domande di Clerici su quei vaneggiamenti nominali sempre qualcosa s' era opposto all' esplicazione della storia del frate:

ma, e questa Rosalia, - gli chiesi dopo - che nomini nel sonno e invochi, sarebbe la santa di Palermo... o la tua sposa ? Si fece serio, abbassò il guardo e mi rispose lento: - Nè santa e nè sposa, sua eccellenza. *È solamente il nome...*

Il nome... è questo dell' amore, un "amore che non trapassi mai in sapere, un *amare ipsa incognita*, cioè un' esperienza della parola"⁸ che

si rappresentano i poeti, menestrelli e rimator cortesi, e il Boiardo e l'Ariosto e sur tutti l' anglicano Shakespeàro (...) quest' insania che riduce l'uomo, come quel paladin famoso, a nuda e pura bestia, privato vale a dire del cervello, che come colombella o essenza sublimata se n' è volato al cielo, alle silenti valli della luna

lo stesso amore presagito ed eluso col viaggio dalla ragione settentesca del pittore Clerici, e ritratto nella figurazione dell' Orlando ariostesco dal Clerici reale, contemporaneo⁹. Quella follia si compirà anche per Isidoro alla fine del viaggio, a Palermo (da cui tutto ebbe inizio), gratuitamente.

Clerici deve incontrare lo scultore Serpotta all' oratorio della Compagnia di San Lorenzo: costui gli vuol mostrare una sua statua, un'allegoria della *Veritas*¹⁰:

Là mi raggiunse, e inaspettatamente, il bravo Isidoro, ch' io avea già pagato per i suoi servigi e ormai licenziato. L' uomo a un tratto (...) avanti a un'allegoria del Serpotta (...) davanti a la Verità, divenne matto.

La statua ritraeva infatti, in abiti succinti, la bella Rosalia ormai diventata la mantenuta di un marchese.

Un'altra statua dunque, un altro marmo che rassomiglia, la figura speculare della santa Rosalia, morta immacolata nella teca di cristallo. A Isidoro folle ormai, «libero, solo e disperato» scrive infine Rosalia nell' ultima sezione di *Retablo*. Gli racconta il suo amore intatto, intercalando al racconto l' esclamazione: *bella, la verità*; gli racconta di essergli stata fedele e di avere sottratto così il loro amore alla corruzione del tempo:

io vidi nel nero vico dove nacqui innumeri fanciulle infiammarsi d' amore, maritarsi e subito odiare, cariche di figli e strette dagli stenti, l' uomo tanto amato ed esserne odiate. Avere insulti, fiati di vino, patimenti, colpi di legno e sfregi di coltello. Finire sfatte al Càssaro Morto o fora dalle mura della Kalsa e appestate morire a lo spedale dello Spàsimo. Ah, io mai (...) fu per questo che scappai, ch' accettai questa parte dell' amante, questa figura della mantenuta. Bella, la verità.

È la *sua* verità, che non impallidisce ad esser detta ad un folle, prima di un' altra partenza.

Anche Clerici è ripartito dalla Sicilia, ha saputo salpando che Teresa ha sposato il newtoncino Beccaria (così lo chiamavano davvero i compagni di Parma per la sua inclinazione alle scienze) portando con sé a Milano gli orecchini di Renzo per Lucia e un reliquiario d'argento della *Schola Panormi* con un'altra verità:

con una santa Rosalia nel centro, *con nel centro, nel petto, nel cuore, il vuoto*, la teca di cristallo con il suo frammento d'osso.

E con il diario per Teresa che invece leggiamo noi, anche s'era stato concepito privatissimo:

mai si pensa di divulgarlo a stampa, acciocché resti un dono singolare e ancora non venga sopraffatto nella valanga di libri e di libresse privi d'anima.

Quest'estrema menzogna trova riscontro nelle ultime parole di Clerici per Teresa: «e sia. Siate felice, donna (...) Non so dire oltre. E qui dunque fermo questo scritto», la menzogna di un amore negato che a Selinunte senza le parole («prima fu Isidoro a invocare - Rosalia!, poscia don Vito, che parimenti - Rosalia! - invocò (...) anch'io mi scoprii tristissimo, come per un dolore *senza nome*») s'era tuttavia espresso già nel mezzo del *Retablo*:

ritraevo intanto, sopra un'altra bolla, con il mio nuovo lapis di piombo, sottile e duttile, senza intenzione, il profilo gentile e bello d'una donna. *Il profilo ch'era sicuramente il vostro*, o almeno quello di voi che s'è serbato nella mia memoria. Tuttavolta:

- *Ma è Rosalia!* - sclamò il brigante Trono, assai commosso.

- *È Rosalia!* - sclamò Isidoro, anche lui percosso (...)

Sembra un destino, quest'incidenza, o incrocio di due scritti, sembra che qualsivoglia nuovo scritto, che non abbia una sua tremenda forza di verità, d'inaudito, sia la controfaccia o l'eco d'altri scritti. Come l'amore l'eco d'altri amori da altri accesi e ormai inceneriti. E il mio diario dunque ha proceduto, vi siete accorta, come la tavola in alto d'un retablo che poggia su una predella o base già dipinta, sopra la memoria vera, vale a dire, e originale, scritta da una fanciulla di nome Rosalia. Che temo sia la Rosalia amata da don Vito Sammataro, per la quale uccise, e si convertì in brigante. O pure, che ne sappiamo? la Rosalia di Isidoro. O solamente la Rosalia d'ognuno che si dannava e soffre, e perde per amore.

Clerici se l'era dunque detta la verità, la *sua*, già ad Eggesta, a mezzo del viaggio. A questa realtà sommersa noi non abbiamo tuttavia creduto o, dimenticata, abbiamo preferito continuare a scorrere con gli occhi le ultime figure ripetute e congiunte nel *Retablo*. Meritiamo dunque nel viatico di sentire anche la frase insolente sfuggita in fine a Consolo e a don Gennaro Affronti, il castrato che insegna canto a Rosalia, futura prima donna in Cimarosa:

C' est la vie: chi canta non vive e chi vive non canta!" E mi guarda, alla vigilia del mio inizio, con gran malinconia. "Siamo castrati, figlia mia", aggiunge, "siamo castrati tutti quanti vogliamo rappresentare questo mondo: il musico, il poeta, il cantore, il pintore ... Siamo ai margini, ai bordi della strada, guardiamo, esprimiamo, e talvolta, con invidia, con nostalgia struggente, allunghiamo la mano per toccare la vita che ci scorre davanti.

Nella separatezza e nell' ennesima metafora Clerici perciò potrà continuare a dipingere e Rosalia canterà. Isidoro folle ora invoca in Palermo: «Rosalia, sangue mio, mia nimica, dove sei?», lo fa nella prima pagina del romanzo. Forse non si imbatte nella verità di Rosalia che è nell' ultima (il romanzo è sciorinato da noi) o se per caso la ritroverà, quale ragione avrebbe per ritenerla 'vera' ?

Sui giorni felici non c' è mai molto da dire (...) la felicità detesta le parole (...).
La verità resiste in quanto tale soltanto se non la si tormenta¹¹.

- 1 Il richiamo alle poesie di Giacomo da Lentini ed al *Lamento della città caduta* ritorna anche nel recente V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori 1994, pp. 76 e 106: entrambi appaiono legati al ricorrente motivo politico del decadimento e della fatica d'identità che si traducono poi anche nella difficoltà di trovare una lingua letteraria efficace: «Questo "notaio d'anguille", con gli altri suoi fratelli di poesia, i compagni della Scuola alla corte imperiale, Guido e Tomaso e Cielo, è stato sempre il vanto, il puntello della supremazia linguistica, della retorica sicilianista, l'equivoco, l'alibi regressivo e dialettale dei mafiosi, dei baroni e dei poetastri (...) *Dire di Gela nel modo più vero e forte*, dire di questo estremo disumano, quest'olivastro, questo frutto amaro, questo feto osceno del potere e del progresso, dire del suo male infinite volte detto, *dirlo fuor di racconto*, di metafora, è impresa ardua e vana. Trova solo senso il dire o ridire il male, nel mondo invaso in ogni piega e piaga dal diluvio melmoso e indifferente di parole atone e consunte, con parole antiche o nuove (...). Dirlo nel greco d'Eschilo, in un volgare vergine come quello di Giacomo o di Cielo o nella lingua pietrosa e aspra d'Acitrezza. Ma oltre Gela o Milazzo, Augusta o Catania, è in questo tempo per chi scrive un mortale rischio tradire il campo, uscire dal racconto, negare la finzione e il miele letterario, riferire d'una vera realtà, d'un ritorno amaro, d'un viaggio nel disastro» (pp. 76-77) [corsivo mio].
- 2 Di Teresa Blasco, figlia del tenente colonnello Domenico (Teresa ha in *Retablo* «padre di Spagna e una madre di Sicilia», il viaggio di Clerici è così anche scoperta di una terra «materna e cara») si innamorò C. Beccaria nell'autunno del 1760. Scrupolo documentario e trasfigurazione, «fantasia filologica e fisiognomica» come ebbe a chiamarla L. Sciascia (*Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 31) sono cifre stilistiche mutuata dal «grande sole verghiano». Si pensi alla caratterizzazione archivistica del barone di Mandralisca nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* (Torino, Einaudi, 1976) o alle dichiarazioni de *I linguaggi del bosco*: «ora io, con l'aiuto di una lente, cerco di leggere e descrivere queste due foto. Ma non voglio fare una lettura semiologica o estetica né barthesiana. Voglio solo fare una lettura oggettiva, letterale, come di reperti archeologici o di frammenti epigrafici, da cui partire per la ricostruzione, attraverso la memoria, d'una certa realtà, d'una certa storia. E raccontare questa storia» (V. Consolo, *Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 1988). In *Retablo* il viaggio è talmente preciso nei particolari corografici da potersi facilmente seguire su una comune carta geografica: Palermo, Monreale poi Alcamo (attraverso Borgetto e Partinico), Segesta, Vita, Salemi, SS. Trinità di Delia, Selinunte, Mozia, Trapani e, infine, Palermo.
- 3 Il riferimento all'intermezzo di Cervantes è esplicito (*Entremés del Retablo de las maravillas*, con trad. a fronte e introduzione di M. Socrate, Roma, Bulzoni, 1978, la sola traduzione anche ne *I Millenni* einaudiani a cura di V. Bodini, 1972) ed è un particolare ricercato rispetto al più vulgato episodio dei capp. 25-26 della II parte del *Don Quijote*. Il termine, che non ha diretto corrispondente in italiano, indica una coordinazione (ed una sovrapposizione) orizzontale e verticale di immagini (cf. in proposito A. Carballo Picazo, *Para la historia de «retablo»*, in «Revista de Filología Española», XXXIV (1950), pp.268-278 che tralascia però un'interessante riscontro in Luis de Góngora, Epist. XVII). È qui significativamente trascelto a titolo nell'accezione laica cervantina e si ricongiunge ad un motivo più intimamente siciliano poiché l'episodio del *retablo* pare riferire la prima testimonianza di teatro dei pupi. Il termine ricorre anche per descrivere la decorazione dei carretti: «adorni di nastri specchi borchie nappe piume, scroscianti di campanelle e búbbole erano cavalli e mule aggiogati ai carretti variopinti coi retabli sulle sponde delle gesta d'Orlando e di Rinaldo», V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro* ... cit., p. 123.
- 4 V. Consolo, *Cantami o Sud*, in «L'Unità», 28 febbraio 1994, p. 5.
- 5 Anche se nell'accezione specifica siciliana, occorre sottolineare che l'esperienza di Consolo si inserisce nella larga e nota interrogazione novecentesca. Si rileggi in proposito il saggio di G. Agamben sulla lingua di Pascoli (che accosta *en passant* immediati paralleli: Gadda, Montale etc., ben noti all'espressione consoliana), G. Agamben, *Introduzione a G. Pascoli, il Fanciullino*, Milano, Feltrinelli, 1992. Più singolare la commistione del campo visivo e pittorico con quello della scrittura letteraria che richiama però l'importante esperienza di Savinio: si vedano ad es. alcune significative consonanze di storia, immagine e lingua nel suo percorso fra le rovine etrusche (si sarebbe tentati di considerarle prossime a Pantalica) in A. Savinio, *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992 [del 1939], soprattutto pp. 87 e sgg.

- 6 Per il problema lingua «comunicativa» / lingua «espressiva» e la sostituzione dell' asse Torino-Milano a quello Roma-Firenze, per la nuova «possibilità» del romanzo si rilegga P. P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, in «Rinascita», 26 dicembre 1964 e *Lo ripeto: io sono in piena ricerca*, in «Il Giorno» 6 gennaio 1965 [ora entrambi in *La nuova questione della lingua*. Saggi raccolti da O. Perlangeli, Brescia, Paideia, 1971].
- 7 Anche questo è un dato tratto dalla realtà: nel 1979 fu scoperta a Mozia una statua di straordinaria bellezza raffigurante un giovane uomo, forse un originale greco del V secolo a. C., ora custodito nel Museo locale accanto ad altri oggetti rinvenuti da G. Whitaker ed al celebre gruppo scultoreo di tipo siro-fenicio raffigurante due leoni che azzannano un toro (anche di quest' ultimo si parla in *Retablo*).
- 8 G. Agamben, *Introduzione cit.*, p. 10; l' espressione è di S. Agostino, *De Trinitate* (X, I, 2).
- 9 Si vedano inoltre di F. Clerici i cinque disegni che corredano la prima edizione di *Retablo* nella serie *La memoria* dell' editore Sellerio [1987].
- 10 Si tratta dell' oratorio palermitano di S. Lorenzo, edificato nella seconda metà del XVII secolo e contenente una decorazione a stucchi di Giacomo Serpotta (1656-1732). Da sottolineare inoltre che il contorno barocco in cui la scena si svolge (oltre al Caravaggio richiamato) è di chiaro stampo berniniano («le sue sculture in stucco, un sublime teatro, bianco e oro (...) un angelo a mezz' aria e una cruda luce spiovente che squarcia il bujo») e che Serpotta nel romanzo è scultore (come fu nella realtà) di allegorie, e spesso della Carità e della Giustizia ovvero di sculture a cui si allude anche in altre parti di *Retablo*, conservate realmente in Sicilia (segnatamente nella Chiesa dei SS. Cosma e Damiano annessa al monastero di S. Chiara ad Alcamo).
- 11 F. Dürrenmatt, *Das Sterben der Pythia*, Zürich 1985 [trad. it. *La morte della Pizia*, Milano, Adelphi, 1994⁷ (1988), pp. 59, 64].

